LA FRANCE
ET
LA POLOGNE
DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

ANNUAIRE HISTORIQUE ÉDITÉ PAR
LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

1938

VOLUME 1
Nos 2 & 3

1re ANNÉE
AVRIL - OCTOBRE

6 QUAI D'ORLÉANS A PARIS

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

SOMMAIRE

Numéro 2-3 Avril-Octobre 1938

LA FRANCE ET LA POLOGNE DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris

Rédacteur en chef : J. ŻARNOWSKI

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

TARIF DES ABONNEMENTS

Abonnement annuel :

France et Colonies 100 frs Etranger 150 frs Pologne 25 Zl.

Les abonnements en Pologne sont payables par mandats chèques-postaux : P.K.O., Warszawa, konto czekowe No. 195.100, Biblioteka Polska w Paryżu, "Rocznik".

Le numéro séparé 30 frs (Étranger : port en sus)

LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

6, Quai d'Orléans, PARIS-IVe

JAN ZIARNKO
PEINTRE-GRAVEUR POLONAIS
ET SON ACTIVITÉ A PARIS
AU PREMIER QUART DU XVIIe SIÈCLE

par

ST. M. SAWICKA (Varsovie)

La vie intellectuelle et artistique de Paris fut très active au début du XVII[e] siècle. Les représentants des sciences et de la philosophie, ainsi que les artistes les plus en vue y affluaient de toutes parts. La tradition ininterrompue, caractéristique pour le développement de l'art français, s'est manifestée ici de la manière la plus éclatante.

Cette activité fut corroborée par les événements politiques. Les alliances dynastiques, aussi bien que les guerres, ont contribué à une interpénétration constante des influences diverses. Elles amenaient à la capitale et surtout à la cour, une foule d'étrangers, avides de s'instruire et désireux de faire valoir leurs talents. Les artistes espéraient s'y faire une situation en proposant leurs services aux ducs et aux princes, connus pour leur attachement aux arts, en construisant et ornant leurs châteaux et en enrichissant leurs bibliothèques.

Ainsi, Paris, centre intellectuel, exerça toujours un attrait semblable. Il absorba et assimila les forces venues du dehors, qui avec leurs talents personnels, apportaient en même temps les éléments d'une culture étrangère et souvent une manière d'expression spontanée et nouvelle. Il en résultait, parfois, l'apparition dans l'art local, d'un courant jeune et neuf grâce à ces apports de nouveaux facteurs psychologiques et ethniques.

Un phénomène semblable se produisit au commencement du XVII[e] quand le graveur polonais Jan Ziarnko arriva à Paris, où il vécut et travailla pendant un quart de siècle. Son activité était principalement consacrée à l'illustration de livres. Il semble de plus qu'il fut chargé de certaines commandes émanant de la cour et de son entourage, ainsi que l'indiquent les sujets et les dédicaces de ses gravures. Toujours est-il qu'il ne manqua jamais d'insister sur sa nationalité, en accompagnant sa signature, *Jan ou Iohannes Ziarnko,* ou encore *J. Le Grain* — traduction de son nom en français — des mots *Polonus* ou *Leopoliensis.*

Nous possédons très peu de données biographiques sur Ziarnko et nous sommes forcés de chercher à les compléter par l'étude de son œuvre. Mais

ici encore, à part le fait qu'il avait travaillé pendant un quart de siècle en France, et selon toute probabilité à Paris, nous n'apprenons que peu de chose.

Jan Ziarnko était né à Lwów. Les archives de cette ville ont conservé quelques notices se rapportant à l'artiste et à sa famille (1). Son père, Martin, était natif de Cracovie. Il était menuisier de son état et, en 1586, syndic de sa corporation. Les documents mentionnent parfois, à côté de son nom, la désignation « *alias* Kerner », ce qui pourrait indiquer une origine germanique (2). Il était marié à Anna, née Ficzkowicz et eut trois fils et deux filles. Jan était l'aîné des enfants. Il fit ses études chez un peintre de Cracovie où son père l'envoya faire son apprentissage. On le trouve ensuite chez un peintre de Lwów, vraisemblablement chez Joseph Wolfowicz. Après la mort de son père, survenue en 1594, le jeune artiste dut s'occuper du sort des siens. En 1596 on le trouve mentionné à l'occasion d'un procès, et nous apprenons qu'il travaillait alors chez un peintre. Cependant, au cours de cette même année, Jan Ziarnko est nommé franc-maître dans la charte de la fondation de la confrérie des peintres catholiques. Cette charte, délivrée par l'archevêque Solikowski, mentionne en tout huit membres de cette confrérie, parmi lesquels se trouve Ziarnko.

On trouve dans les actes de 1598 un certificat du *legitimus ortus* de Ziarnko, signé par deux témoins et aussi des précisions sur un partage des biens. Il s'agissait d'une maison et d'un jardin sis dans un faubourg et laissés en héritage par le père de Jan Ziarnko, qui devaient être partagés en trois parts. Il est possible que ce règlement de comptes ait été entrepris en vue du voyage projeté par l'artiste. On possède, en effet, de cette même année 1598, une notice qui prouve que Ziarnko se trouvait déjà à l'étranger. A Lwów, Ziarnko s'employa à la peinture des enseignes et des décorations, entre autres celles de la cérémonie funèbre qui eut lieu après le décès de la reine. Il exécuta en outre des gravures de diplômes.

Son frère Martin, qui, lui aussi était peintre, apporta le témoignage, ainsi qu'il résulte des actes conservés aux archives de la ville, qu'en 1600 son frère Jan s'était rendu en Italie afin d'apprendre le métier de peintre, mais qu'à l'heure présente il était déjà sur le chemin de retour et se trouvait à Breslau. Il reste incertain si l'artiste parvint alors jusqu'à la Pologne.

Les documents restent muets jusqu'à l'année 1608, quand nous appre-

(1) Voir deux communications de Wł. Łoziński dans : Sprawozdania Komisji Historji Sztuki, t. IV, 1889, p. LIX ; t. V, 1891, p. XLVII. — Récemment, T. Mańkowski a rassemblé toutes les données sur J. Ziarnko et sa famille qui se trouvent dans les archives de la ville de Lwów. Cf. T. Mańkowski, Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku. Lwów, 1936, pp. 45-50.

(2) *Ziarnko* signifie en allemand : *Kern*. Jan Ziarnko est mentionné une fois comme *Joannes Kernerowicz*, c'est-à-dire fils de Kerner.

nons que Ziarnko se trouvait déjà à Paris et qu'il avait contracté un emprunt de 20 ducats en or chez Stanisław Krystanowicz, docteur en droit et syndic de la ville de Lwów, séjournant pour lors à Paris. La possession immobilière à Lwów devait servir de gage à cette dette que l'artiste s'obligeait à acquitter à son retour au pays, et dans le cas où il ne reviendrait pas il chargeait ses parents et ses créanciers de régler cet emprunt. En effet, en 1610, les acquéreurs du tiers de la maison revenant à Jan Ziarnko, remboursèrent Krystanowicz (3). Nous ne possédons aucun document relatif au retour de Ziarnko en Pologne. Mentionnons, cependant, que son frère Martin est cité dans des documents allant de 1604 à 1613.

Nous n'avons pas d'autres données précises sur la vie et l'activité de notre artiste à l'étranger. Toutes ses œuvres connues ont été créées en France, sinon exclusivement à Paris. Le séjour qu'il fit en Italie, affirmé par le document de Lwów, est également admis par certains dictionnaires (4), cependant nous ne savons rien d'autre à ce sujet. Peut-être une gravure, citée dans un catalogue de vente (5), pourrait-elle nous fournir quelques précisions là-dessus, mais, malheureusement, nous n'avons pas pu la retrouver. Cette gravure, éditée à Paris par Paul de Houve en 1601 et signée de Ziarnko, représentait une vue de Florence. Etait-ce une vue d'après nature? Il est possible que la transformation de son nom en *Grano,* car nous trouvons sa signature dans cette forme (*a Grano*) sur l'une de ses estampes, remonte au temps de son voyage en Italie.

Son séjour à Paris dura depuis environ 1601 jusque vers 1625, ce sont des dates que nous relevons sur ses gravures. La vue de Florence de 1601, que nous venons de citer, marquerait peut-être l'époque de son arrivée en France, probablement, directement de l'Italie. La dernière gravure isolée porte la date de 1624, les dernières illustrations pour un ouvrage celle de 1625, enfin la date de l'édition de celui-ci est 1629.

Nous ignorons tout de la carrière personnelle de Ziarnko à Paris. Les archives de la ville de Paris ont été détruites lors de l'incendie de l'Hôtel de Ville sous la Commune. *Le Fichier de Laborde,* source inestimable pour les recherches, mentionne plusieurs fois le nom de Le Grain, mais une seule

(3) Cf. T. Mańkowski, op. cit., p. 48.

(4) Gandellini, Notizie istoriche degl'intagliatori. Siena 1771, 3 vols. t. III, p. 399. — Füssli, Allgemeines Künstlerlexicon. Zürich 1779-1821, p. 6174. — M. Loret fait aussi mention du séjour de Ziarnko en Italie. Cf. M. Loret, Gli artisti Polacchi a Roma nel settecento. Milano-Roma, 1929. p. 14.

(5) Cf. Catalogue de Livres et Gravures concernant la Suède et la Pologne, provenant du Château de Pomorzany. Paris, Librairie Tross 1872, n° 109. Vue de Florence. Ziarko sc. (?) Du (sic) Palais à Paris, Paul de Houve excudebat, 1601. Eau-forte, H. 37 cm. L. 127 cm. — Je suis redevable à M. S. Olexinski de m'avoir signalé cet intéressant catalogue et je lui exprime ici mes sincères remerciements.

fois accompagné du prénom de notre artiste. Il s'agit notamment de la notice qui parle du baptême d'une « Madeleine, fille d'Abel Bourdier », tenue sur les fonts baptismaux *par nobles hommes François Baron et Antoinette de Senache, femme de noble homme Jean Le Grain, ingénieur du Roi* (6). On ne sait pas avec certitude, si cette notice se rapporte à notre graveur ou s'il s'agit ici d'un représentant de la famille française des Le Grain (7), nous devons cependant remarquer que le titre « ingénieur du roi » pouvait fort bien se rapporter à un dessinateur ou à un graveur. Il existe un fait analogue : sur une gravure figurant *Anne d'Autriche assise dans un char traîné par deux licornes, fait son entrée dans la ville de Paris...* 1612, nous trouvons la signature suivante : *Daniel Rabel invenit. L. Gauthier sculp. I. Le Clerc excud* (Bibl. nat. Estampes. Coll. Hennin T. XX N° 1696, p. 14). Or, ce Daniel Rabel avait comme titre ingénieur du roi (8). Or, Ziarnko avait gravé pour la même occasion son Carrousel, il avait édité ses estampes chez le même le Clerc et il évoluait dans le même milieu de graveurs. Il n'est donc pas impossible qu'il ait, lui aussi, le titre d'ingénieur du roi.

Ce sont encore ses gravures et surtout leurs dédicaces, qui nous fournissent quelques indices sur ses relations personnelles. Cependant, comme ces renseignements sont très vagues, ils nous laissent dans le domaine des hypothèses. Ainsi, tout compte fait, nous ne savons presque rien de la vie personnelle de Ziarnko, à partir du moment où il quitta la Pologne; nous ignorons même s'il y était retourné. De même la date et le lieu de sa mort restent inconnus. On peut admettre, avec beaucoup de vraisemblance, que né à Lwów vers 1575 notre artiste est mort à Paris avant 1630. Il travaillait à Paris à son propre compte depuis 1605 et certains de ses dessins ont été reproduits par des graveurs parisiens en renom.

L'art de Jan Ziarnko resta presque inconnu jusqu'à ces derniers temps. Son nom, généralement déformé, se rencontre dans différents dictionnaires publiés en dehors de la Pologne. Il apparaît pour la première fois dans la littérature polonaise en 1822, dans la *Notice sur le cabinet des estampes*

(6) Fichier de Laborde (Département des Manuscrits de la Bibl. nationale de Paris). Nouv. acquis. fr., t. 12137, n° de la fiche 40672.

(7) Dans le Fichier de Laborde on trouve mention de : Charles Le Grain, M^e^ maçon, en 160.; Léonard Le Grain, brodeur du roi en 1634, 1646, 1647; Hubert Le Grain peintre, en 1646 (vol. 12137). Il y en a d'autres encore de différentes époques.

Dans la série généalogique Nouveau d'Hozier, qui se trouve également au Départ. des Manuscrits de la Bibl. nat. nous trouvons la généalogie de la famille Le Grain. Antoine Le Grain fit un partage de ses biens en 1536; son fils s'appelait Jean Le Grain et son petit-fils Jean-Baptiste Le Grain. Ce dernier était avocat au Parlement et il se maria en 1595. Son fils, qui s'appelait aussi Jean-Baptiste, fut lieutenant de Robe courte à Paris et se maria en 1638. (B. N. Mss., Ms. fr Série généalogique. Nouveau d'Hozier. 162.)

(8) V. Thieme Becker, t. XXVII, 1933, p. 537, par L. P.

réuni à la Bibliothèque Nationale (9) de Jan Piwarski. On y fait mention d'un Jakób (Jacques) ou Jan Ziarnko, peintre et graveur né en Pologne, qui avait travaillé en France pendant toute sa vie.

Comme œuvre de l'artiste est citée uniquement la *Vie de Saint Jacques l'Apôtre* sur 16 feuilles, avec la remarque que le Cabinet des estampes ne la possède pas. Jan Gwalbert Pawlikowski dans ses *Notices sur les graveurs polonais ou étrangers domiciliés chez nous* (10), parle plus explicitement de Ziarnko qu'il nomme à trois reprises comme *Jan Ziarko, Jakób Zarnko* et *Agrano.*

Tous ces renseignements se retrouvent d'ailleurs dans le dictionnaire de Fuessli, d'où l'auteur les avait puisés.

Ce n'est qu'en 1857, dans le *Dictionnaire des peintres polonais* (11) de E. Rastawiecki, qu'on trouve des données plus précises. L'auteur cite 40 œuvres de Ziarnko (y compris celles qui furent gravées d'après lui) et donne une note bibliographique Ces notices furent complétées dans le *Dictionnaire des graveurs polonais,* Poznań, 1886 (12) du même auteur. Il y énumère 40 estampes originales de Ziarnko (dont 26 pour la *Bible*) et 29 gravures exécutées d'après lui (dont 24 pour l'Apocalypse). La liste de ses œuvres est moins importante dans le *Dictionnaire des graveurs polonais* de Kołaczkowski paru en 1874; celui-ci ne connaît que 10 estampes plus 5 gravures de la Bible et 24 de l'Apocalypse, qu'il mentionne d'une manière inexacte (13).

Dans la littérature étrangère on trouve des renseignements succincts et fragmentaires, mais antérieurs à ceux qui parurent en Pologne. Mariette donne dans ses *Notes mss. sur les peintres et les graveurs de* 1740-1770, conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, vol. III, p. 287, sous le nom de Le Grain une description détaillée de la gravure de Ziarnko représentant une satire sur Concini (N° 15 et N° 16 de notre catalogue). Gandellini nomme en 1771 notre graveur, en l'appe-

(9) « Wiadomości o gabinecie rycin z publiczną narodową biblioteką połączonym », cf. « Gazeta literacka », Varsovie, 1822-23, n° 42, p. 242.

(10) « Wiadomości o rytownikach Polakach i cudzoziemcach u nas osiadłych », cf. « Czasopism naukowy Lwowski », 1829, II, p. 123, *J. Agrano;* 183, III, p. 104-105; y est nommé : *Zarnko Jakób* et *Ziarko Jan.*

(11) Cf. E. Rastawiecki, Słownik malarzy polskich. Poznań, 1857, t. III, pp. 79-84

(12) Cf F. Rastawiecki, Słownik rytowików polskich. Poznań, 1886, pp. 304-309.

(13) Cf. J. Kołaczkowski, Słownik rytowników polskich. Lwów, 1874, p. 74 sq. — Il faut mentionner ici un article antérieur encore témoignant de l'intérêt pour Ziarnko, notamment : H Schmitt, Kilka słów o Janie Ziarnku Lwowianine. Dziennik literacki, an. II, Lwów 1853. — Puis on trouve encore une mention sur Z. dans le Przegląd, 1852, no. 15, à l'occasion d'une communication au sujet des collections de A. Cichowski à Paris. Cette mention a été répétée ensuite dans Dziennik literacki, Lwów 1854, no. 15, 16, 17 et 18 dans l'article : « Zbiór archeologiczny Pana C. w Paryżu. » M. le Professeur Z. Batowski qui a bien voulu me signaler ces deux articles voudra bien recevoir mes remerciements sincères.

lant : *Zanco, Giacomo Polacco* et cite la suite gravée de la *Vie de Saint Jacques* (14). Füssli (15) consacre à Ziarnko plus d'attention. Il le considère comme peintre et graveur polonais, qui séjourna à Paris et à Rome. Il le nomme deux fois, d'abord comme *Ziarnko Johann,* dont les œuvres seraient : *l'Assemblée de Rouen, le Couronnement d'Henri IV* (?), *le Lit Funéral* (faussement désigné comme étant celui de la reine Marie), *le Carrousel, La Rave el le portrait du pape Léon XI,* gravé par I. van der Heyden. Füssli suppose que cet artiste pourrait s'identifier à *Zarncko Jacob,* auquel il attribue les mêmes œuvres, en y ajoutant, toutefois, la gravure des *Etats Généraux*. Nagler, d'autre part, ne sait nommer que 6 gravures de Ziarnko, ajoutant qu'il avait travaillé à Paris depuis 1600 jusqu'à 1620 (16), il caractérise ses gravures comme « leicht radiert und selten zu finden ». Dans ses *Monogrammistes* Nagler mentionne la gravure des *Etats Généraux* d'après un catalogue de vente de 1838. Il nomme en plus Ziarnko comme étant « graveur de Lwów » (17).

Ch. Le Blanc mentionne 8 gravures, mais il y inclut par erreur le *Couronnement de Louis XI* (18). On peut encore ajouter que selon le *Dictionnaire des Ventes* de H. Mireur, cinq gravures de notre artiste ont passé en vente entre 1854 et 1895, une sixième est mentionnée sans date (19). Enfin dans *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers* (20) probablement par une erreur de lecture du manuscrit, l'artiste figure comme *Ziaruko, John*, faute qui par la suite fut répétée dans la littérature (21). Bryan écrit que Ziarnko était probablement peintre et parle d'une suite de ses eaux-fortes, figurant la cérémonie du sacre de Louis XIII, nous supposons qu'il entendait par là soit l'estampe du *Carrousel*, soit celle des *Etats Généraux*.

Laissant de côté des mentions moins importantes et revenant aux publications polonaises, nous devons en premier lieu noter les communications de W. Łoziński dans les *Comptes rendus de la commission pour l'étude de l'histoire de l'art en Pologne* de 1889 et 1891, où étaient publiés les documents concernant Ziarnko retrouvés dans les archives de la ville de

(14) Cf. Gandellini, op. cit. p. 399.

(15) Cf. Füssli, op. cit., p. 6174 Ziarnko Johann, p. 6155 Zarncko Jacob; II Teil p. 472 Grain-Pole.

(16) Cf. Nagler, Allgemeines Künstlerlexicon, t. 22, p. 269.

(17) Cf. Nagler, Die Monogrammisten. 4 vols. München, 1858-1879, t. IV. 712.

(18) Cf. Ch. Le Blanc, Manuel de l'amateur d'Estampes. t. IV, p. 262-3.

(19) Cf. H. Mireur, Dictionnaire des Ventes d'Art. T. VII. Paris 1912, p. 586.

(20) Cf. Bryan, Dictionary of Painters and Engravers. Vol. V 1919, p. 410.

(21) Cf. G. Schefer, Catalogue des Estampes, dessins et cartes composant le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Arsenal. Paris. 1894. Section 213, n° 96, vol. 753.

Lwów (22). Ces notices ont été complétées dernièrement par M. T. Mańkowski dans son étude sur la Corporation des peintres de Lwów (23).

Cependant le mérite d'avoir ressuscité de l'oubli la personnalité de Ziarnko revient à M. Antoine Potocki qui, en 1911, publia un *Catalogue de l'œuvre de Jan Ziarnko*, accompagné d'une préface (24). Ce catalogue donne pour la première fois, — et avec une certaine précision, — l'ensemble de son œuvre gravé. L'auteur attribue à Ziarnko toutes les illustrations de la Bible et de l'Apocalypse; il cite aussi les gravures qui n'ont pas été retrouvées. De cette manière il parvient au nombre total de 90 estampes, dont 17 sont considérées par lui comme entièrement exécutées par Ziarnko, — et 5 comme douteuses.

Nous aurons l'occasion, au cours de cette étude, de revenir sur des mentions et des articles plus récents. Il nous reste à signaler ici un article consacré à Ziarnko, publié par l'auteur de ces lignes dans le *Print Collector's Quarterly* (25) avec 11 illustrations et un appel aux directeurs des Cabinets des Estampes, avec prière de signaler les gravures de Ziarnko, — appel qui resta, malheureusement, sans écho.

L'œuvre gravé de Ziarnko ne présente nullement un caractère d'unité, quoiqu'il se distingue par certains traits individuels, inhérents à la personnalité de l'artiste. On pourrait expliquer jusqu'à un certain point la diversité dans le style de ses estampes par la durée de 25 ans au courant de laquelle elles furent exécutées. D'autre part, l'emploi de formats très divers, allant des vignettes minuscules illustrant des livres, aux grandes planches avec des représentations historiques ou allégoriques, — détermine les moyens techniques et un style différents dans l'ensemble de l'œuvre de notre graveur.

Cependant il faut compter avec le fait, que l'œuvre aujourd'hui connu

(22) Wł. Łoziński cite les archives où l'on trouve le renseignement que Jan Ziarnko intenta un procès en 1596 contre un peintre de Lwów, Paweł Bogusz l'accusant de calomnie; ce dernier avait écrit une lettre au maitre de Ziarnko (on ignore malheureusement son nom) dans laquelle il dénonce faussement Ziarnko d'avoir obtenu la franchise de la corporation des peintres de Cracovie au moyen de documents falsifiés, (op. cit., Sprowozdania... t. V., p. XLVII). Sous l'année 1598 Łoziński cite : Ad affectationem prefatae viduae sortem fratris sui germani, Joannis Ziarnko pictoris protunc Parisiis degenti. — Peut-être se rendit-il alors de l'Italie à Paris? — Sous l'année 1622, il y a la mention de Ziarnko dans les actes du conseil municipal comme « protunc Parisiis in Francia », (Sprawozdania... t. IV, p. LIX).

(23) Op. cit. T. Mańkowski cite aussi une notice de 1611 qui parle de Ziarnko « protunc in Italiae degens ». v. p. 48. — Mańkowski fait mention d'un diplôme sur parchemin, de 1596 dont l'ornement « stemma societatis pictorum catholicorum archidio-Leopolien. », est gravé sur bois par Ziarnko. Il y voit la preuve que Z. exerçait déjà la gravure à Lwów. v. p. 49.

(24) A. Potocki, Katalog dzieł Jana Ziarnki. Kraków 1911. — A. Potocki consacra aussi un article à Ziarnko qu'il a publié dans le fascicule La France et la Pologne à travers les siècles. Paris-Lausanne, 1917, sous le titre : Jean Le Grain (Jan Ziarnko), Peintre-Graveur Polonais, pp. 21-23.

(25) S. Sawicka, Jan Ziarnko, a Polish painter-etcher of the first quarter of the 17th Century, Print Collector's Quarterly. Vol. 23. N° 4. Octobre 1936. 11 fig.

de Ziarnko n'est qu'une partie de l'ensemble de l'œuvre du graveur. Car il a dû graver beaucoup étant à la fois illustrateur des faits de l'actualité et fournissant d'autre part des dessins aux éditeurs contemporains. Mais les feuilles volantes sont exposées à bien des hasards et se perdent facilement, tandis que les auteurs des illustrations disséminées dans des livres sont difficiles à dépister. Et ceci d'autant plus dans le cas qui nous occupe qu'il s'agit d'un étranger dont le nom, peu respecté, fut parfois effacé intentionnellement de la planche.

Le moment de l'arrivée de Ziarnko à Paris coïncide avec le déclin de la gravure sur bois, qui eut sa floraison au XVIe siècle. L'eau-forte et la gravure au burin, qui avait du reste de bons représentants aussi au XVIe siècle, commencent à l'emporter. Cependant, au point de vue de la composition, — qu'il s'agisse de sujets religieux ou historiques ou même de portraits, — les artistes revenaient volontiers aux modèles existants et mettaient largement à profit les solutions trouvées par les graveurs sur bois du siècle précédent.

Malheureusement, l'époque qui nous occupe est peu étudiée par les historiens de la gravure et de l'illustration française. Dans l'ouvrage d'ensemble de J. Duportal (26), consacré à l'époque de 1601 à 1660 on constate la pénurie des travaux portant plus spécialement sur le premier quart du XVIIe siècle, période où travailla notre artiste.

Parmi les graveurs les plus importants de cette époque sont Léonard Gauthier (1561-1641), auteur de 214 portraits (27), Thomas de Leu (1559-1620), particulièrement fécond comme auteur de portraits gravés, et dont l'œuvre atteint à environ 500 pièces, Jean Rabel qui vécut entre 1545-1603 et d'autres encore.

Autant le portrait en taille-douce représente une exception au cours des trois quarts du XVIe siècle, (voir, par exemple, le portrait de François Ier de 1506, par Jacques Prévost de Gray), autant il gagne du terrain pendant le dernier quart du même siècle. Son expansion fut en partie due à l'éditeur Plantin à Anvers, dont le fondateur était originaire des environs de Tours et dont les éditions entraient en France en grand nombre. En général, l'influence flamande se fait remarquer à Paris à cette époque. Elle s'exerce aussi bien par le truchement des artistes flamands établis à Paris, que par l'activité des éditeurs tels que les Tavernier d'Anvers, les van Lochom, etc. Nous rencontrons, d'ailleurs, ces noms dans les éditions auxquelles Ziarnko a collaboré.

(26) Cf. J. Duportal, Etude sur les livres à figures édités en France de 1600-1660. Paris, 1914.
(27) Cf. F. Courboin, La Gravure en France des origines à 1900. Paris, 1923, p. 58.

De plus, il faut compter avec les influences qui pénétraient de l'Italie. Cette fois-ci ce n'étaient pas les artistes italiens qui affluaient à Paris, mais les artistes français qui faisaient le voyage en Italie pour se perfectionner dans leur art. Au contact de l'art transalpin, les natures plus faibles perdaient leur individualité. Par contre, les meilleurs sortaient grandis de l'épreuve, et les apports italiens forment dans leur art des éléments précieux pour le développement de la gravure française. Claude Deruet (28), Jacques Callot, Israël Henriet, Jacques Bellange, Claude Mellan avaient tous accompli un voyage en Italie. C'est de l'Italie également qu'arriva Ziarnko. Il apporta, en dehors de ses facultés innées, une certaine expérience dans le domaine de la gravure, expérience qu'il avait acquise durant son séjour en Italie et qui se décèle clairement dans son œuvre. Il n'est pas exclu que c'est sous son influence que certains jeunes graveurs français décidèrent de visiter Rome et Florence pour se perfectionner dans leur art. Rappelons que Ziarnko s'installa à Paris vers 1601, — date de la naissance de Cl. Mellan.

Comme il a été dit, l'œuvre gravé de Ziarnko, dans son ensemble connu aujourd'hui ne représente qu'une partie de son œuvre réel qui se cache sous l'anonymat, qui est détruit en partie ou non reconnu encore. Nous allons tenter de reconstituer un tableau général de son activité artistique en nous basant sur les œuvres parvenues jusqu'à nous et en tenant compte aussi bien du milieu artistique auquel appartenait notre graveur, que des événements politiques, qui ont joué, — comme nous allons le voir, — un rôle important dans son activité.

Nous connaissons actuellement de Ziarnko 35 gravures originales, conçues comme feuilles volantes (parmi elles 13 pièces uniques), une gravure exécutée par lui d'après un dessin d'un autre artiste, et cinq estampes gravées par d'autres d'après ses dessins. En outre il existe trois grandes suites de gravures, exécutées d'après Ziarnko, peut-être en partie par lui-même. Cependant ces dernières gravures ne peuvent être considérées comme œuvres originales sans une certaine réserve.

Deux estampes gravées d'après notre artiste portent la signature *Ziarnko pinx.* Ceci pose la question, Ziarnko graveur, faisait-il aussi de la peinture? Il est établi qu'il avait acquis dans sa jeunesse une certaine pratique du métier dans l'atelier d'un peintre de Cracovie et ensuite à Lwów; — mais

(28) M. E. Meaume parle de ces gravures dans son étude sur Cl. Deruet qui, selon son opinion, dut se trouver à Rome avant Israel Henriet, mais après J. Bellange. « Vers la fin de l'année 1611 Henriet repassa les monts; Callot vint s'établir à Florence; Deruet resta seul à Rome. » Cf. M. E. Meaume, Recherches sur la vie et les ouvrages de Claude Deruet, peintre et graveur lorrain, 1588-1660. Nancy, 1853, p. 8.

sauf les deux signatures sur les estampes dont nous venons de parler, il n'y a aucune donnée qui permit de supposer qu'il s'adonna à la peinture après avoir quitté son pays natal. Si nous passons en revue son œuvre à ce point de vue, nous constatons qu'elle est avant tout le fait d'un dessinateur-né qui fixe avec facilité tout ce qu'il voit, — scènes, personnages, costumes et paysages les plus divers, — que ce soit le jardin du Maréchal d'Ancre, ou le parc à la française qui forme le fond de la *Civette,* ou encore les 99 vues de villes minuscules, entrelacées dans les branches des arbres et qui représentent les places fortes conquises par Louis XIII. Ziarnko est indifférent à l'éclairage, à la couleur, aux taches alternées de la lumière et de l'ombre. Même l'effet de l'espace est atteint chez lui par des traits et non par l'opposition de clairs et de noirs. Il intensifie l'expression mais la rend au moyen de lignes, il excelle dans l'iconographie de détails minutieusement dessinés. La révolution que subit bientôt la gravure sous l'impulsion de Rembrandt qui opposa des plans lumineux à des profondeurs plongées dans la pénombre n'arrive que plus tard. Ziarnko appartient entièrement à son époque, mais il reste éloigné de la banalité. Il emprunte fréquemment ses sujets, il transforme, parfois, sans scrupules les compositions de ses prédécesseurs mais il garde son empreinte individuelle, — surtout dans ses feuilles volantes, — à tel point qu'on le reconnaît aisément parmi la multitude de ses contemporains.

Cependant il n'est pas définitivement exclu qu'il recourait parfois à la peinture. Les deux gravures où l'on trouve l'inscription *Ziarnko pinx*, représentent l'une un portrait, l'autre une allégorie. Le premier ne se distingue en rien des portraits gravés courants de l'époque; il trahit une certaine influence du portrait italien. L'allégorie est, elle aussi, une composition typique pour la gravure, qui, à en juger par son caractère officiel et sa dédicace à la reine, fut probablement exécutée sur commande. Peut-être arrivera-t-on un jour à retrouver une peinture de Ziarnko, cependant, à en juger par le style de son œuvre gravé, il semble bien que la gravure était le vrai domaine de son activité créatrice.

Il n'est pas facile de déceler et de poursuivre dans l'œuvre de Ziarnko une ligne continue d'évolution et de développement. Ses gravures furent, pour la plupart, exécutées sporadiquement, illustrant les événements de la vie courante au fur et à mesure qu'ils se produisaient. Au point de vue de la composition l'artiste s'en tient aux schémas en usage et ce n'est que dans l'exécution technique de la gravure qu'on découvre son empreinte originale.

Il se servait presque exclusivement de la pointe à l'eau-forte. L'attouchement léger et vibrant de la pointe, qui ne rencontrait presque aucune

résistance, comme cela se produit quand on travaille à l'aide du burin, eut pour résultat, que le dessin est demeuré libre et qu'il a conservé la fraicheur d'une esquisse, tout en gardant parfois certaines imperfections d'un croquis pris sur le vif.

Pour se faire une idée plus précise de l'ensemble de l'œuvre de Ziarnko, il est indiqué selon nous, de le grouper en quelques catégories distinctes, suivant les sujets.

Le groupe le plus important et le plus nombreux est fourni par les gravures ayant trait aux faits de la vie courante contemporaine. Ce sont des représentations de sujets d'histoire ou des compositions allégoriques, se rattachant à certains faits de l'actualité. Leur nombre démontre clairement à quel point Ziarnko était intimement lié à la vie française et au milieu parisien dans lequel il évoluait. Un deuxième groupe de gravures est constitué par des feuilles volantes, comme *la Civette*, des allégories diverses, ainsi que des travaux exécutés pour des éditeurs, tels que des ex-libris, des frontispices, des encadrements pour Almanachs, etc.

Vient ensuite le groupe des gravures à sujets de dévotion, comprenant les suites d'illustrations pour des livres pieux, des estampes isolées à sujets religieux et allégoriques, etc.

Le portrait, qui absorbait principalement l'activité des graveurs français de l'époque, est rare chez Ziarnko. Nous ne possédons pas d'exemple d'un portrait gravé par lui-même. On pourrait, à la rigueur, considérer comme tel *le Père Dominique*. Par contre, nous possédons deux portraits de personnalités contemporaines gravés par van der Heyden et Claude Mellan, graveurs parisiens bien connus, qui ont été exécutés d'après des dessins de Ziarnko.

Avant de passer en revue le premier groupe de ses gravures, le plus nombreux et le plus important, remarquons que leurs dates s'échelonnent entre 1610 et 1625 et qu'ainsi ce groupe englobe presque toute la durée de l'activité artistique de Ziarnko. Nous ne connaissons que deux gravures originales et deux autres qui ont été gravées d'après lui, antérieures à cette époque. Comme ces deux gravures peuvent servir en quelque sorte d'introduction à son œuvre gravé et comme elles contiennent déjà tous les éléments caractéristiques de son art, nous nous proposons de les examiner d'abord.

Les premières gravures connues de Ziarnko sont datées de 1608. L'une est dédiée à l'ami de l'artiste Vigier, parfumeur du roi et représente une *Civette* (fig. 2, cat. 1), animal, dont les glandes sont utilisées pour la fabrication des parfums. La civette est représentée par Ziarnko une deuxième fois sur la même gravure dans la dédicace servant d'emblème. L'artiste

recourt ici à un moyen technique qu'il employa souvent par la suite : le premier plan est gravé plus fortement et plus profondément que les fonds. Ce premier plan vigoureux fait ressortir la légèreté des lointains et la profondeur de l'espace. Le fond représente un jardin avec des espaliers, des gazons fleuris; des dames à la mode soignent les fleurs ou jouent avec un chien.

Ces différences dans le traitement du premier plan et des lointains se retrouvent fréquemment chez Ziarnko. Il recourt à ce procédé dans la gravure allégorique de *l'Alliance* (fig. 1, cat. 11) de 1615 et dans celle du *Père Dominique* (fig. 40, cat. 22) de 1621. Ziarnko représente volontiers le sujet principal comme isolé de son entourage immédiat et lui donne un fond lointain, qui contient des allusions symboliques, se rapportant à lui. Ainsi, dans la gravure de la *Civette*, tous les objets représentés se rattachent à l'idée des parfums : jardin saturé de l'odeur des fleurs, civette, nécessaire pour la fabrication des parfums et dames élégantes qui vont les employer.

Cette gravure, exécutée à l'eau-forte, nous livre de plus, grâce à la dédicace, le seul indice biographique que nous possédions pour le séjour de Ziarnko à Paris. Le texte de la dédicace ; *Famato Domino Vigerio Perfumatorio et Cubiculario Regio amico suo singulari* nous permet de supposer que Ziarnko se trouvait depuis longtemps déjà à Paris, puisqu'il avait des amis même parmi les gens approchant à la cour royale. Mais le nom de Vigier reste le seul qui nous soit conservé (29) et qui nous dise quelque chose sur le milieu, dans lequel vécut Ziarnko et sur les hommes avec lesquels il était en relations amicales.

La même date, 1608, se retrouve sur une autre gravure; mais comme son sujet allégorique exige une explication plus spéciale, nous remettons son examen au moment où nous traiterons l'ensemble des sujets de cette catégorie.

Le groupe de gravures aux sujets historiques débute par une gravure non signée, mais considérée depuis longtemps comme œuvre de Ziarnko (30). Elle représente *le supplice de Ravaillac*, meurtrier d'Henri IV (fig. 22, cat. 4). L'assassinat du roi (le 14 mai 1610) à la sortie du Louvre,

(29) Par une étrange coïncidence, le père Dominique (v. catalogue no. 22), dont le portrait gravé par Ziarnko porte la date de 1621 se nommait Gérald Vigier. Il semble peu vraisemblable qu'il y ait identité entre ces deux personnages. Pour G. Vigier, v. Firmin Didot frères. Nouvelle biographie française, t. 46. Paris 1866, p. 142, et aussi : Journal des Savants, ann. 1678, p. 25.

(30) G. Duplessis, Inventaire de la Collection Hennin, T. V., Paris 1884, p. 199. M. A. Flandrin, Inventaire des pièces dessinées ou gravées relatives à l'Histoire de France. Paris, 1887. No. 1032. — H. Bouchot, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Paris (s. d.), p. 267, Série Pd. 18. Lit de justice de 1614 (Ziarnko?).

émut profondément le peuple français et souleva une vague d'indignation. Ravaillac fut appréhendé par la garde et échappa ainsi à la fureur populaire. Les sources contemporaines françaises donnent tous les détails de cet événement. Remarquons, en passant, qu'à cette époque séjourna à Paris le jeune Jacques Sobieski, père du futur roi Jean III, et qu'il laissa dans le journal de son voyage une description vivante de ce triste événement, ainsi que des funérailles du roi et de l'atmosphère de Paris à ce moment (31). Il décrivit aussi le supplice infligé au meutrier dans la petite rue, où il avait commis son crime. On lui brûla la main, dans laquelle il avait tenu le poignard, instrument de son crime; puis on le transporta devant Notre-Dame et finalement à la Place de Grève, « lieu d'exécution des plus grands malfaiteurs de Paris », où il fut écartelé par des chevaux.

Il se peut que, mêlé à la foule fanatisée, Ziarnko ait observé ce spectacle macabre et que sa représentation soit basée sur une impression directe. L'estampe figurant cette exécution célèbre pouvait facilement devenir populaire et il est très probable qu'un graveur étranger ait saisi cette occasion pour lancer une feuille d'une activité brûlante.

Le carrousel, tenu à la Place Royale à l'occasion des doubles fiançailles de Louis XIII (qui avait alors douze ans) avec l'Infante d'Espagne et de l'Infant Philippe d'Espagne avec Elisabeth de France surpassa par son faste et la richesse de son décor toutes les fêtes de ce genre. Ce spectacle a été fixé dans une multitude de descriptions, tableaux, images imprimées et dessins (32). Il n'est pas douteux que le cortège pittoresque, qui développa

(31) Jacques Sobieski a voyagé plusieurs fois. Son premier voyage a duré de 1607 à 1613. En 1636 il fut envoyé par le roi Ladislas IV en Westphalie pour arranger le traité entre l'empereur et les princes allemands. — Homme très cultivé et instruit, il a laissé de son voyage un journal que l'on a publié à Poznań en 1833 (par E. Raczyński). Il y parle de ses deux voyages. Pour l'assassinat du roi Henri IV et ses funérailles, v. pp. 48-66. Cf. Dwie podróże Jakóba Sobieskiego ojca króla Jana III po krajach europejskich w latach 1607-1613 i 1638. Wydane z rękopisu przez E. Raczyńskiego, Poznań, 1833.

(32) Nous trouvons par ex. la description de la place et de son histoire, ainsi que de celle du Carrousel, dans la publication suivante : Jacques Du Breuil, Le Theatre des Antiquitez de Paris. A Paris 1639, p. 70 : Ceste magnifique place estoit commencé dès vivant du feu Roy Henry le Grand l'an 1607 et parfaite en l'année 1612. Elle est composée d'une grande place quarrée, environnée de trente huict grands pavillons, couverts d'ardoise, et d'un quarré de galeries, avec leurs arcades et piliers qui conduisent tout autour de la place; ce fut en icelle que se fit le triomphant et royal Carrozel... » — La place est décrite aussi par E. Baudson : La Place Royale de Paris et la place Ducale de Charleville (Bull. de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1935, 2e fasc.).

Parmi les nombreuses publications qui relatent les solennités qui se sont passées sur cette belle place il faut mentionner surtout : le Romant des Chevaliers de la Gloire... par François de Rosset, dédié à la Reine Regente, édité à Paris chez la veuve Pierre Bertaud en 1612 (IIe éd. de 1616 est dédiée à leurs Majestés) et porte le titre : L'Histoire du Palais de la Félicité. Puis : Le Carrousel des pompes et magnificences faictes en faveur du Mariage du très chrestien Roy Lovys XIII avec Anne Infante d'Espagne... à Paris chez Jean Fuet 1612, contenant la description détaillée de chaque groupe et les noms de chevaliers. Puis encore : « Le Triomphe Royal contenant un brief Discours de ce qui s'est passé au Parc Royal à Paris au mois d'Avril 1612, en faveur du Mariage du Roy avec l'Infante d'Espagne. » A Paris, l'imprimerie Du Breuil, 1612.

ses méandres pendant trois jours sur une des plus belles places de Paris, produisit une impression inoubliable sur des milliers de spectateurs, aussi bien que sur les artistes qui ont pu l'observer et l'étudier. Le sujet du carrousel était tiré d'un roman allégorique et héroïque, *Le Romant des Chevaliers de la Gloire. Un Palais de la Félicité* fut construit au milieu de la place. Il fut attaqué par des groupes de personnages fantastiques et réels, mais résista victorieusement, grâce à la vaillance des *Chevaliers de la Gloire*. Ce spectacle fut suivi par la reine régente, le jeune roi, entouré de la cour, les représentants des pays étrangers et des centaines de milliers de spectateurs, qui prirent possession de toutes les fenêtres donnant sur la place ainsi que de toutes ruelles adjacentes.

Ziarnko grava ce carrousel à deux reprises; les deux gravures portent la même date : 1612. Elles diffèrent par leurs dimensions et par la disposition du cortège; mais l'idée générale de la composition reste la même (fig. 3, cat. 5 et fig. 4, cat. 6) : la place est représentée à vol d'oiseau (peut-être vue d'une fenêtre); elle est enclose de trois côtés par les murs rectilignes des maisons. *Le Grand Carrousel* (fig. 3, cat. 5) représente le cortège qui serpente à travers toute la place et où tous les groupes le composant sont bien visibles. A gauche, on aperçoit la loge royale. Entre les lacets du défilé le graveur a marqué des sinuosités du terrain, où se sont casés quelques spectateurs. La planche de la gravure porte la signature de Ziarnko sans date et le nom de l'éditeur, J. Le Clerc, avec la date 1612.

Le Petit Carrousel (fig. 4, cat. 6) représente un autre moment du spectacle : les groupes du cortège avancent en files parallèles du côté droit vers le milieu de la place. Un autre cortège sort du *Palais de la Fidélité* et retourne vers le côté gauche du grand carré. Le dessin est plus schématique, le terrain est laissé en blanc et les endroits vides ont reçu un remplissage de petites figurines de cavaliers et de piétons. La vue est prise d'un endroit qui se trouvait un peu plus à gauche. La planche porte une signature bien lisible : *J. Ziarnko Polonus fecit Parisiis* 1612.

Selon notre avis ce *Petit Carrousel* représente un premier essai; peut-être est-ce une reconstruction dans l'ordre du défilé des esquisses que l'ar-

On y parle des festins de la manière suivante (p. 5) : « Mais que diront maintenant tous les Rois du monde, quand ils oyront parler de la pompe et de la magnificence que la Cour de France vient de representer pour honorer le Triomphe d'un de ses Roys; sinon que c'est ce que persoune n'a iamais veu cy devant, ny ne verra iamais cy après. » — On parle aussi de ces événements dans la publication intéressante et très typique pour le goût de l'époque : J. Puget de la Serre, Les Amours du Roy et de la Reine... A Paris, chez Nicolas Bessin, 1625, p. 355. Cette édition pleine d'allégories, est ornée de gravures de Rabel, C. David, M. van Lochom, I. Picart, etc.

Les cérémonies ont eu aussi une répercussion à Naples où l'on fêta le mariage Royal par un Carrousel également. Cf. Les magnificences faites au Carrozel de la ville de Naples en faveur du mariage du Roy de France et de l'Infante d'Espagne. A Paris chez Jean Nigaut, 1612. — De nombreux dessins, peintures et gravures représentent ces fêtes.

tiste prit sur le vif des divers groupes, dessinés sur la place. Il a été exécuté, à ce qu'il semble, très peu de temps après l'événement et était destiné à une édition quelconque.

Les renvois très nombreux trouvent leur explication dans une légende manuscrite de l'exemplaire de la collection Hennin au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Les autres épreuves qui nous sont connues ne possèdent pas de légende explicative. Malgré toutes les recherches, — nous avons compulsé un nombre considérable de textes consacrés à ce carrousel mémorable, — nous n'avons pas identifié l'édition à laquelle cette estampe pouvait être destinée (33).

Le Grand Carrousel, par contre, est selon nous une composition postérieure à la précédente; il est plus poussé dans son exécution et représente un seul grand défilé, dont les groupes principaux sont accentués. Il a été conçu par l'artiste probablement comme feuille volante (34).

Nous devons mentionner ici une gravure de dimensions presque pareilles, qui représente le même carrousel, mais vu à vol d'oiseau et se déroulant sur une place entourée de maisons de tous les côtés. Deux épreuves de cette gravure ont été offertes au Musée National de Varsovie par des donateurs différents, comme œuvres de Ziarnko. De cette manière, elles sont parvenues à pénétrer dans la bibliographie sous le nom de notre artiste (35); une confrontation de cette gravure avec la riche documentation du Cabinet des Estampes à Paris a permis d'éclaircir ce malentendu. Cette gravure qui porte le monogramme *MM* a été exécutée par Math. Merian (36).

Cependant la gravure de Merian n'est pas originale. Elle répète, presque textuellement une gravure de C. Chastillon qui a pour titre : *Dessin des*

(33) L'exemplaire du Musée National de Varsovie a trois marges très larges avec les bords teintés de rouge — ce qui semble indiquer que la gravure était insérée dans un volume.

(34) L'intéressante étude de A. Rondel : Les livres à gravures relatifs aux Fêtes de Cour et aux Cérémonies publiques (La Bibliofilia, t. 28, 29, 1927, 1927-28) ne fait aucune mention des gravures de Ziarnko représentant le Carrousel, bien qu'elle parle de cet événement et donne une reproduction d'une autre gravure le représentant. Cf. t. 27, p. 328, fig. 6.

(35) Cf. Pamiętnik Wystawy starych rycin polskich ze zbioru D. Witke-Jeżewskiego. Warszawa, 1914, p. 91, no. 831 et planche.

S. Sawicka, Grafika polska w Muzeum Narodowem w Warszawie. Grafika. II, No. 4, p. 8, reproduction sur la p. 5. — S. Sawicka, Polskata grafika w Warszawskija Naroden Muzej. (répétition de l'article précédent). Przegląd Polsko-Bułgarski, Sofia, 1933, an X, fasc. 2-3, p. 8 et reprod. sur la p. 7.

(36) Pour l'ouvrage de *Marc Vulson de la Colombière. Le vraye theatre d'honneur et de chevalerie ou le miroir heroique de la noblesse*. A Paris, chez Augustin Courbé, 1648.

La gravure, brochée dans le volume avant la page 361 porte ce chiffre dans le coin droit supérieur. La collection Hennin en possède deux épreuves dont l'une seulement est pourvue de ce chiffre. (Vol. XIX, n°s 1678 et 1679.) Il est possible que cette gravure ait été d'abord conçue comme feuille volante et qu'elle ne fut que postérieurement incluse dans l'ouvrage.

Dans le Catalogue de la collection Hennin par Duplessis, on a mentionné ces deux épreuves en y ajoutant entre parenthèses le nom de Mérian. Cependant, Duplessis a ignoré pour quelle édition ces gravures ont été exécutées. Cf. G. Duplessis, Inventaire de la Collection Hennin. Paris, 1877, vol. I, pp. 211-212.

Pompes et Magnificences du Carousel faict en la place Royalle à Paris le V, VI, VII d'April 1612 (fig. 5). La copieuse légende collée à la gravure porte le titre suivant : *Description succincte de la Place Royale avec indice particulier, tant pour icelle, que pour les pompes et magnificences, etc.*, et à la fin l'adresse de l'éditeur : *A Paris chez Gabriel Tavernier, sur le Pont Marchant, à l'enseigne de la Huppe.*

La composition de la gravure de Mérian, avec le champ central clôturé par un carré régulier de maisons, — provient, sans aucun doute, — de Chastillon. Nous connaissons plusieurs estampes de cet artiste, toujours sur un sujet d'architecture et s'approchant du type de sa gravure du Carrousel (37). Citons, à titre d'exemple *Le grand et magnifique Batiment de l'Hostel de Nevers dans la ville de Paris... I. Poinssart, exc.* (Bibl. nat. Estampes, Ed. 19 fol.) — la composition générale y est apparentée au cadre architectural du *Carousel*. Elle représente, vus à vol d'oiseau, une place, un parterre avec des plates-bandes, entouré d'une architecture de palais et orné d'une colonnade au premier plan, — tout comme dans les Carrousels de Chastillon et de Merian. La gravure est exécutée à l'eau-forte et achevée au burin (38).

Il est fort probable que Ziarnko ait connu Chastillon et ses travaux. Il se peut même qu'il ait composé ses *Carousels*, (surtout le grand), sous l'influence de celui-ci quoique le *Carousel* de notre graveur représente un autre côté de la place et montre en face le *Palais de la Félicité* qui apparaît de profil chez Chastillon. D'ailleurs c'est le défilé du carrousel qui est le sujet principal de la gravure de Ziarnko, tandis que chez Chastillon, — comme chez Merian, c'est l'ensemble architectural de la place et la vue en perspective de la ville qui l'emportent

Le *Carousel* de Ziarnko a exercé une certaine influence sur les gra-

(37) Pour l'œuvre de Chastillon, voir : Colonel Angoyat, Notice sur Les Chastillon, ingénieurs des armées, sur Claude Chastillon, Topographe du Roi, etc... Paris, 1856, p. 18 : « Nous ne connaissons point les estampes de Chastillon qui ont paru de son temps. Mais aucune estampe de Chastillon dans les trois éditions de la Topographie française faites après sa mort ne porte date de gravure de 1589 à 1615, et autre nom que le sien, à l'exception de 25 vues sur 350, etc... »

(38) Une certaine analogie se retrouve encore dans une vue générale de Paris, intitulée *L'admirable dessin de la Porte et Place de France avec ses rues commencée à construire es marest du temple à Paris durant le regne de Henry le Grand 4-me du Nom Roy de France et de Navarre. L'an de grace Mil six cent et dix parClaude Chastillon chaalonnais.* (Bibl. nat. Estampes Qb. 26.) C'est une grande vue gravée, représentant une place avec des cavaliers et des piétons, avec un bâtiment qui s'allonge au premier plan et une vue de Paris à vol d'oiseau dans la partie supérieure. Dans le ciel on aperçoit des nuages et des oiseaux. La gravure est accompagnée d'une légende sur la même feuille qui finit par ces mots : *Doncques l'utilité de ce dessin le doit rendre recommandable... Fait à Paris par Claude Chastillon Chaalonnais, le 7 Mars* 1615. L'estampe a été éditée par Jean le Clerc, le même éditeur avec lequel Ziarnko semble être resté en relations suivies.

Pour la vue de la Place de cette époque, on peut mentionner encore une aquarelle du Musée Vivenel à Compiègne (n° 313 du Catalogue, P. 4260); l'architecture y est représentée d'une façon semblable aux gravures de Chastillon et de Mérian. Peut-être serait-ce un dessin préparé pour la gravure de Chastillon?

vures parues à Paris. Nous pouvons citer, par exemple un carrousel (39) à l'eau-forte de D. Meier (1612) qui est une copie réduite et « résumée » du *grand Carousel* de Ziarnko (fig. 6). D'une ordonnance identique, l'estampe de Meier répète fidèlement son modèle en omettant les figures isolées et en réduisant les grands cortèges à quelques groupes. La gravure porte un titre allemand : *Triumph Auffzug und Feuerwerck zu Paris Wegen dess Duppelten Getroffenen Heijraths zwischen Spanien und Francreich Gehalten, etc.* Les explications des renvois sont également en allemand. La gravure est plus faible que les œuvres de Ziarnko. (Coll. Hennin, vol. XIX. N° 1681 et 1682, deux exemplaires.)

Ici nous devons mentionner encore deux peintures à l'huile qui se trouvent au Musée Carnavalet et qui représentent le même carrousel. La première, d'un maître anonyme, porte le titre : *Le Roman des Chevaliers de la Gloire;* — elle est une reproduction à peu près fidèle de la gravure de Chastillon et provient de la collection Baur (Inv. P. 661, bois, h. 0,41 ; l. 0,52 mm.) Le premier plan y est plus spacieux que sur la gravure, — le peintre a ajouté de petites bandes de gazon fleuri et a, par contre, supprimé les figures. Le format du tableau est plus large. Les détails qui diffèrent, parfois, de ceux de la gravure, sont, généralement moins nombreux, ce qui permettrait de supposer que le tableau a été exécuté d'après la gravure. On remarque que l'abside de l'église Sainte-Catherine du Val des Ecoliers, qui apparaît au fond à gauche a des fenêtres allongées et étroites, comme sur la gravure de Chastillon, et non pas une rosace comme sur la gravure de Merian. La place est peinte dans une tonalité chaude et brune, le cortège est plus vif en couleur : on y voit des costumes verts, bleus et rouges. Les toits des maisons du premier plan sont d'un bleu foncé avec un reflet verdâtre, les murs sont bruns et d'un jaune clair au premier plan, tandis que dans le fond, les murs sont roses et les toits bleus. Ce tableau d'une exécution passable a été hypothétiquement attribué par le Musée à l'école polonaise. Peut-être faut-il voir là les vestiges d'une ancienne tradition remontant à Ziarnko qui avait représenté à deux reprises un sujet semblable? Toujours est-il que le tableau en question possède trop peu de qualités originales pour qu'on puisse dire quelque chose de plus précis sur son auteur.

Un deuxième tableau, — au Carnavalet également, — (Inv. P. 50. E. 2391. 15), d'un auteur inconnu et représentant *le Carrousel,* (toile 150 × 240 cm.) se rattache également à la gravure de Chastillon, avec toutefois cette différence que les maisons du premier plan sont supprimées et

(39) Cf. Duplessis, op. cit., p. 212.

que le cortège commence au bas du tableau, comme chez Ziarnko. Les groupes sont fidèlement répétés d'après ceux de Chastillon. Au milieu, dans le fond, on aperçoit *la Colonne de Catherine de Médicis* (aujourd'hui aux Halles). Le ton général est d'un brun-rouge, les maisons qu'on aperçoit en face, sont rouges également, avec des toits d'un bleu foncé. Des tapis rouges et bleus pendent aux fenêtres. Les cavaliers sont vêtus de rouge, et leurs chevaux caparaçonnés d'écarlate. Ce tableau fut attribué à Claude Chastillon et entra sous ce nom au Musée. Cependant, il est difficile de maintenir cette attribution, vu que nous ne connaissons aucune peinture de ce graveur.

C'est aussi le cas de Ziarnko, que l'on a essayé de mettre en rapport avec l'un ou l'autre de ces tableaux. Pour éclaircir cette question il serait peut-être indiqué de mettre en valeur un détail apparemment peu important. Dans un résumé du *Romant,* dont l'action servit de sujet au *Carrousel* et qui fut alors édité à Paris par François de Rosset : *Le Romant des Chevaliers de la Gloire... avec la Description de leurs Entrées, Equipages, Habits, Machines, Devises... Dédié à la Reine Régente. A Paris* 1612, nous retrouvons le passage suivant : *Des adventures des Chevaliers de la Gloire. Durant que le bruict de ces alliances courait par toute l'Europe il y avait cinq Chevaliers, qui pour estre aymés de leurs Dames, allaient par tous les climats du monde, pour y mettre fin à toutes les avantures estrangers. La Hongrie, la Pologne et la Suède, la noire et la blanche Russie, avaient servi de Théatre à leur valeur* (40).

Il est possible que le groupe des hussards polonais qui faisait parti du défilé était conçu comme une allégorie « des climats différents », où les *Chevaliers de la Gloire* avaient accompli leurs exploits. Ces cavaliers ailés sont fort bien reconnaissables sur les deux gravures de Ziarnko. On les voit dans le coin gauche en bas du *Grand Carousel* au premier rang du défilé et précédant un vaisseau — et au quatrième rang d'en bas, précédant le même vaisseau, sur le *Petit Carousel* de notre graveur. Ziarnko connaissait parfaitement leur costume. Par contre les ailes attachées aux épaules de ces cavaliers sont restées un détail incompréhensible pour les autres graveurs, — et ils l'ont omis. Nous ne retrouvons ces hussards polonais ni sur la gravure de Chastillon ni sur celle de Merian, ni sur d'autres gravures, à l'exception de celle de Meier qui les a copiés d'après le *Grand Carousel* de Ziarnko. Ils manquent aussi sur les deux tableaux du Carnavalet, ce qui serait encore un argument contre l'attribution éventuelle de ces peintures à Ziarnko.

---

(40) Op. cit., p. 16.

Ni le grand format des planches à graver, ni un nombre considérable de figures, ni la représentation des vastes espaces n'ont rebuté Ziarnko. On peut affirmer qu'il surmontait avec succès les difficultés qu'offre la figuration d'une multitude de personnages dans le cadre d'une architecture monumentale.

Ceci apparaît clairement dans les *Etats Généraux* de 1614 (fig. 7, cat. 10), la deuxième grande composition de ce genre après le *Carousel*. Cette gravure de grand format (505 × 391 mm.) représente à vol d'oiseau, vue comme d'une galerie supérieure, la Salle du Petit Bourbon au moment de la séance plénière des trois ordres des Etats Généraux. La composition de cette gravure est très heureuse ; elle lie adroitement la perspective de la salle conçue avec une précision presque photographique avec les figures allégoriques et les emblèmes qui remplissent le haut de l'image et parviennent ainsi à cacher et à rompre la monotonie des grandes voûtes, parsemées des lys de Bourbon. Ainsi, les grandes figures de *la Paix* et de *la Justice,* qui survolent la salle, environnée de nuées, forment un contrepoids compositionnel à la multitude des petits personnages d'en bas et symbolisent l'idée maîtresse de la représentation.

Les Etats Généraux de 1614, où la division des ordres s'était déjà fortement accentuée, furent d'une importance capitale dans l'histoire de la France de cette période. Des gravures contemporaines fixèrent cet événement pour la postérité. Citons par exemple l'estampe de Métezeau, architecte du roi, qui figura cette scène non pas en profondeur mais en long (41). Chez Ziarnko, la salle produit un effet plus monumental grâce au développement perspectivique sur toute la hauteur de la planche.

La grande niche au fond est occupée par la cour. On y reconnaît le roi, assis sur un trône couvert d'un dais, entouré de la reine-mère, de Marguerite de Valois, de ses frères et sœurs. Les bancs sont occupés par des dignitaires laïques et ecclésiastiques, secrétaires d'Etat, conseillers d'Etat de longue robe, Chevaliers du Saint-Esprit, conseillers d'Etat de courte robe, Députés, etc., et, enfin par les hérauts casqués. Dans le passage libre du milieu on aperçoit, debout, en longue robe, le président Miron, Prévost des marchands, — représentant du tiers-état, — et à sa droite le sieur du Pont S. Pierre *qui harangua pour la Noblesse* en cape courte, et son chapeau à la main. Les deux étages des galeries sont pleines de spectateurs parmi lesquels on remarque beaucoup de dames richement vêtues.

(41) Voir Bibl. nat. Est., Série Histoire de France. Gr. fol. Gravure exécutée sur deux planches par deux graveurs. La gravure du côté gauche est faite presque uniquement à l'eau-forte ; dans celle de droite on a employé le burin pour les figures des plans secondaires. Le trait de l'aiguille rappelle l'œuvre de Z. Ne serait-il pas trop hardi d'avancer l'hypothèse que l'architecture est gravée par Metezeau et les figures par Ziarnko?

L'effet si heureux de cette perspective suggère l'hypothèse que dans ce cas nous nous trouvons en présence d'une influence de la gravure italienne sur Ziarnko. Nous pensons surtout à une gravure dont la conception générale est fort apparentée à celle-ci. C'est une vue de la Chapelle Sixtine pendant la messe pontificale, gravée à l'eau-forte par Ambrosius Brambilla, publiée à Rome par Claudio Ducheti en 1582 (42). Il est possible que Ziarnko ait connu cette gravure pendant son séjour en Italie; l'ordonnance des *Etats Généraux* rappelle en tout cas celle de l'estampe de Brambilla.

Cette gravure de Ziarnko a dû être connue et appréciée, car au XVIIIe siècle une gravure de Picquet la reproduisit avec de petites variantes (43).

Si les fiançailles royales, fêtées par le mémorable carrousel, ont trouvé un écho dans la gravure contemporaine, il est naturel que le mariage, qui devait réunir par un double lien les deux pays voisins dans une alliance. ait encore plus attiré les artistes. Parmi les graveurs qui ont glorifié les noces de Louis XIII avec Anne d'Autriche et celles de Philippe d'Espagne avec Elisabeth de France, on retrouve aussi Ziarnko, dont l'estampe est d'une conception assez originale. Les deux pays y sont représentés par leurs emblèmes : coq gaulois vis-à-vis de l'aigle autrichienne. Tous les deux portent des couronnes (fig. 1, cat. 11). Au-dessus des amours supportent des blasons couronnés. A gauche, à côté du coq, s'étalent les armoiries de France et de Navarre, l'ordre du Saint-Esprit et le chiffre du roi; les amours ici tiennent des sceptres. A droite est figuré l'écu parti de la dynastie espagnole, entouré de branches de palmier et d'olivier. Au fond, au bord de la mer, on aperçoit un château avec une ville fortifiée à ses pieds. Le premier plan, délicatement et minutieusement dessiné, est très caractéristique pour Ziarnko. Les petites plantes, et parmi elles la touffe de violettes, dénotent le goût de l'artiste pour la nature.

Le château doit être un souvenir du pays natal pour la jeune reine, la dédicace en parle expressément. Il représente sans doute une résidence royale en Espagne, que nous ne sommes pas cependant parvenus à identifier (44). Cette gravure de grand format (262 × 335 mm.), librement exécutée et où le sujet principal, les deux oiseaux symboliques, sont relevés par une accentuation délicate des plans de la profondeur, est très caractéristique pour Ziarnko. Il sait parfaitement rendre l'effet de l'espace et il dispose facilement les éléments de sa composition sur la surface de la

(42) Un exemplaire se trouve à l'Arsenal. Section Histoire. Portf. 213, n° 66.
(43) Voir le n° 10 de notre catalogue.
(44) Dona Ana (Anne d'Autriche) est née en 1601 à Valladolid, où se trouvait alors la Cour d'Espagne, et y fut baptisée en 1605. Le contrat de mariage fut signé au château de Lerme. Ces châteaux cependant ne sont pas situés au bord de la mer. Cf. A. Baschet, Le Roi chez la Reine. Paris, 1866, pp. 21, 114, 117 et passim.

planche, sans la surcharger de trop de figures et de détails. Comme il n'était pas tenu à rendre ici une ambiance architecturale avec des formes précises, il ordonne la composition à son gré. Nous ne connaissons que deux exemplaires de cette gravure : l'épreuve du Rijksmuseum à Amsterdam, avec la signature bien distincte de l'artiste, mais sans légende, et celle du Cabinet des Estampes à Paris, où la signature est enlevée de la planche, mais qui est accompagnée d'un sonnet et d'une dédicace à la reine; malheureusement la signature sous la dédicace est coupée (45).

Parmi les nombreuses images qui glorifient les noces royales, il se trouve encore une qui, quoique non signée, pourrait être avec une grande vraisemblance attribuée à Ziarnko. C'est une composition allégorique sur le sujet de l'alliance des deux pays. Elle glorifie les suites heureuses des deux unions et complimente les deux reines (fig. 10, cat. 12). Sur un support formé par les branches entrelacées de deux palmiers sont placés debout les deux couples royaux; au milieu d'eux Hymen tient dans ses deux mains des branches d'olivier. Deux petits amours arrosent les palmiers et un texte à côté explique : *Comme les palmiers se conioignent d'amours sincères arrosés.* A gauche et à droite deux femmes personnifiant la France et l'Espagne s'appuient sur des écus blasonnés et tiennent dans leurs mains : la France — une branche de laurier et des épis, l'Espagne — une pomme de grenade mûre. En bas les personnifications de la Seine et du Tage expriment leur joie au sujet de l'arrivée des deux reines par ces paroles :

La Seine dit :

L'aurore nous venant de l'Espaigne,
La nuit se doit bien retirer.
Mon Roy la prise pour compaigne
Pour auprès de luy esclairer.

Et le Tage, en s'adressant à Elisabeth de France :

La France de rechef me donne
Une Princesse de grand prix,
Qui par ses merites estonne
Le monde, et ravit les Esprits.

Le paysage qui forme le fond à cette représentation allégorique nous montre de nouveau un château semblable à celui que nous avons vu sur la gravure précédente, mais tourné autrement. A droite apparaissent des falaises, prises également sur la gravure précédente.

Cette allégorie, qui ne porte pas la signature de Ziarnko, est cependant

(45) Par analogie à une autre gravure se trouvant au Cabinet des Estampes de Paris, et munie d'une dédicace, nous supposons que l'auteur de cette dédicace pourrait être Franc-Anthoine de la Porte.

étroitement apparentée à ses œuvres signées, — tant dans sa composition générale que dans le style des figures et dans la représentation des lointains. De plus, le motif des palmiers qui étalent leurs branches trouvera un écho dans une gravure plus tardive, exécutée en 1623 et consacrée à la glorification des conquêtes de Louis XIII (fig. 9, cat. 26).

Chroniqueur fidèle de la vie publique, Ziarnko s'applique à illustrer non seulement les événements heureux, mais encore les solennités funéraires. Quand, en 1615, mourut la reine Marguerite de Valois dans son palais du Faubourg Saint-Germain, Ziarnko fait une gravure représentant la chambre mortuaire (fig. 8, cat. 13). Le corps embaumé de la reine est dressé assis sur un haut catafalque, surmonté d'un dais à ses chiffres (46). On retrouve la même manière d'exposer le corps du défunt sur la gravure consacrée aux pompes funèbres d'Henri IV (47). Il se peut, également, que Ziarnko eût connaissance de l'estampe gravée en 1608 par Frédéric Brental à Nancy (48) et qui a pour sujet la pompe funèbre de Charles de Lorraine.

Le Lit funéraire de Marguerite de Valois est une composition typique pour notre graveur. Au centre s'élève le catafalque (qui fut érigé le 27 mars), orné des armoiries de France. Les cierges qui l'entourent sont décorés du même blason. Des deux côtés se pressent la cour et la foule des dignitaires. Au premier plan on voit des personnages divers et des serviteurs, visibles jusqu'aux épaules seulement, dont la rangée forme un repoussoir plastique qui rehausse l'effet de profondeur de la composition. Des deux côtés pendent des blasons royaux qui rappellent l'ordonnance des blasons dans les *Etats Généraux* et dans *l'Alliance*.

Les nombreux détails de la décoration de la chambre mortuaire ainsi que certains personnages semblent prouver avec certitude que le dessinateur était présent dans la salle et qu'il avait assisté à toute la cérémonie. Il a su rendre l'aspect saisissant de cette scène funèbre par le groupe austère des dames de la cour en grand deuil, pressées à la gauche du catafalque, par le hallebardier du premier plan qui essuie ses larmes et par l'expression de tristesse sincère répandue sur le visage du jeune roi. Plusieurs personnages ont l'air d'avoir été croqués sur le vif ; ainsi les deux cardinaux, placés près du mur à gauche, le courtisan au haut chapeau qui se

(46) On a conservé plusieurs descriptions imprimées de ces cérémonies. Citons par ex. : Morgues, Mathieu, Royale Pyramide, dressée à l'heureuse mémoire de feüe la Serenissime Royne Marguerite Duchesse de Valois, à Paris, chez Pierre Chevalier, 1615. — (Jean d'Alary) l'Autheur du Lis fleurissant. La Mort immortelle pour les regrets funebres de la Royne Marguerite. 1615. — Complaints et regrets des pauvres sur le tombeau de la Reine Marguerite Duchesse de Valois. A Paris. Par Pierre Ménier. 1615.

(47) Cette gravure se trouve au Cabinet des Estampes de Paris. Série Histoire de France.

(48) « Pourtraict du Lict du trespas de feüe Son Altesse de Lorraine, Monseigneur le Duc Charles, 3e de ce nom. Fridericus Brentel fecit. » Le tout se compose de 10 grandes planches. Bibliothèque nationale, Est. Er. 24 fol.

tient devant eux, la dame âgée qui apparait de profil avec un éventail à la main, et plus bas la jeune femme au visage rond, qui semble regarder le dessinateur. Des figures telles que le maréchal de la cour, au centre sur le devant, ou l'homme qui soutient le manteau du roi, semblent bien être des portraits. La gravure, dont le réalisme a quelque chose de macabre, est fort instructive au point de vue iconographique et constitue une illustration précieuse des usages de l'époque.

Une estampe non datée, qui représente l'histoire allégorique de *la Rave* offerte au roi (Louis XI ?) par un paysan (fig. 34, cat. 34), semble remonter à la même période de l'activité de l'artiste. La disposition des figures du premier plan, devant une perspective architecturale toute en profondeur, mérite d'être relevée. La gravure ne comportait pas, primitivement, d'inscriptions. Elles ont été ajoutées plus tard, vraisemblablement par Lagnet, qui a signé la gravure comme éditeur (49).

Le meurtre de Concini, favori de la reine Marie de Médicis, connu sous le nom du Maréchal d'Ancre, et haï de tout le peuple de Paris, fut un événement retentissant. Cet aventurier sut si bien s'insinuer dans les bonnes grâces de la reine, dont il était compatriote, qu'il parvint à jouer un rôle décisif dans la vie de l'Etat. Abhorré par le peuple aussi bien que par l'aristocratie qui se sentait évincée de toute influence, il fut assassiné par le chef de la garde Vitry, au moment où il sortait du Louvre. Son corps déchiqueté par la foule fut brûlé sur un bûcher. Ziarnko représenta ces faits dans une gravure composée de six petites scènes différentes et intitulée *La détestable vie et malheureuse fin de maître Coyon* (fig. 14, cat. 15). Il y figura Concini sous les traits d'un écureuil. La première scène est une allusion mordante à l'influence néfaste de Concini sur la vie publique : l'écureuil malfaisant tourne dans sa cage qui se trouve en équilibre instable au bord d'un gouffre. Aux deux extrémités de la cage s'agrippent des personnages qui, entraînés par sa rotation, s'élèvent et tombent comme les personnages d'une roue de la Fortune.

Les vers sous l'image contiennent des allusions transparentes à la personnalité de ces fantoches : *Du Vray, Vielle-Foy,* et *Nanin* sont en réalité Du Vair, le secrétaire d'Etat Villeroi et le contrôleur des finances Janin, compromis par Concini. La scène suivante représente comment *le Coyon fit casser le verre où trempaient trois fleurs de Lys,* — symbole de la malfaisance politique de Concini. Cette composition est suivie du meurtre de *Coyon :* le capitaine Vitry l'abat avec son bâton sur un pont-levis entre deux tours. Mais l'écureuil a la vie tenace, et Ziarnko représente

(49) J. Duportal, op. cit., p. 349, dit qu'il a travaillé en 1655.

ensuite sa fuite sous le porche d'une église qui ne pourra pas sauver l'aventurier détesté, *car, par les lois, ceux qui attentent à nos Roys n'ont point d'Asyle dans l'Eglise.* Ensuite on pendit le *Coyon,* on lui coupa queue et oreilles, on traîna son cadavre sur le pavé, et finalement on le brûla sur un bûcher. Ce sujet a dû être fort goûté du public, c'est pourquoi Ziarnko, à l'instar d'autres graveurs, s'en saisit avec empressement. Il l'a même répété dans une autre gravure (fig. 15, cat. 16). Les deux gravures sont, d'ailleurs, presque identiques, sauf certaines différences qui permettent de tirer quelques conclusions. La deuxième gravure est à contre-sens par rapport à la première, la suite des scènes va ici de gauche à droite. Son dessin est plus faible, particulièrement dans les détails ; ainsi la table du vase renversé semble planer dans l'air, tandis que dans la première gravure elle est solidement campée sur des supports et projette une ombre portée. La maison au bord du fleuve, qui dans la cinquième scène de la première gravure est correctement dessinée et bien d'aplomb, semble tomber sur la deuxième, tandis que le fleuve et les maisons de la rive éloignée se fondent dans un plan indistinct et vague. On pourrait faire la même remarque concernant les maisons du dernier compartiment de l'estampe. Quoique sur la première gravure dont nous avons parlé, Vitry porte le coup mortel de sa main gauche, nous considérons cette gravure comme ayant été créée la première et d'après laquelle fut ensuite exécutée la copie en sens inverse. On pourrait supposer que cette copie a été exécutée par un autre graveur ; cependant, malgré certaines faiblesses, le dessin de la pointe à l'eau-forte a tant de ressemblance avec le style de Ziarnko, que nous la considérons comme une œuvre à lui, gravée peut-être hâtivement, à la suite de l'épuisement du premier tirage. Les deux gravures portent plusieurs signatures de Ziarnko, très légèrement tracées à la pointe ; sur la première version elles sont plus distinctes, sur la deuxième elles se trouvent sur trois scènes seulement et sont très effacées.

Une autre gravure de Ziarnko se rapporte aussi à Concini, c'est *La Chasse aux voleurs et renards* (fig. 12, cat. 14), qui représente la riche maison de plaisance du maréchal d'Ancre et qui illustre les griefs qu'on avait contre sa vie licencieuse. C'est une satire sur ceux qui *ont ruiné la France.* Les espaliers du jardin rappellent ceux de *la Civette,* les petites scènes qui se passent dans le jardin ainsi que sur les prés ou dans le champ de blé s'apparentent aux scènes que nous verrons sur la gravure en forme de cône (cat. 2).

Contrairement aux autres paysages de Ziarnko, le dégradé des plans est continu et s'allège vers les lointains sans transitions abruptes, englo-

bant la maison, le jardin et le pays environnant. Les dames élégamment vêtues ainsi que les cavaliers forment un intéressant tableau des mœurs de l'époque.

Avec la *Séance de l'Assemblée des Notables à Rouen* Ziarnko revient au schéma de ses compositions historiques. Il l'a gravée à deux reprises, en représentant chaque fois la salle vue à vol d'oiseau. La première gravure (fig. 16, cat. 17) montre les bancs disposés en un rectangle dont les coins supérieurs sont légèrement arrondis. Ils entourent le fauteuil du Frère du Roi. Au milieu sont assis les représentants de la ville de Paris; derrière eux, devant une table, Monsieur de Flecelles, greffier. Au premier plan, toujours si soigneusement traité par Ziarnko, se tient la garde. L'image, sèche et schématique, est exécutée probablement d'après un simple plan de la salle et non d'après nature.

La deuxième gravure du même sujet présente beaucoup plus de diversité et de précision. Au premier plan se trouve une haute balustrade formant grille, derrière laquelle se tient la garde des hallebardiers. Pour souligner la différence des plans, Ziarnko plaça devant la balustrade un homme porteur d'une lettre devant lequel un hallebardier s'apprête à ouvrir un portillon. La balustrade est surmontée des armes de France et de Navarre, ornées d'emblèmes militaires et couronnées de branches de laurier et de palmier. Dans la salle, au fond siège sur un podium Monsieur frère du Roy, accompagné des dignitaires laïques et ecclésiastiques. Les bancs forment dans cette partie de la salle un hémicycle qui se prolonge ensuite en lignes droites. Du côté droit se trouve, au deuxième rang, un banc isolé (fig. 17, 18, 19, cat. 18).

Ziarnko a refait à deux reprises la planche de cette gravure, de sorte que nous en possédons trois états, dont les différences sont précisées dans notre catalogue de l'œuvre gravé (cat. 18, I, II et III). Il se peut qu'on ait fait remarquer à Ziarnko qu'il s'était écarté de l'ordre observé dans l'Assemblée, en suite de quoi il a dû rectifier ses erreurs. Il est probable que Ziarnko n'a jamais été à Rouen et qu'il s'est servi pour cette estampe d'une description ou d'un plan sommaire de la salle, car la gravure est signée *I. Ziarnko Polonus fecit Parisiis* 1617. L'absence d'accessoires dans la représentation de la salle semble confirmer cette hypothèse.

Cette manière de représenter des intérieurs et de grandes assemblées en perspective à vol d'oiseau a peut-être un rapport avec les plans de villes, vues en perspective plastique, que Ziarnko avait aussi exécutés. Nous connaissons deux gravures de ce genre, le plan de *La Rochelle* et celui de *Saint-Jean d'Angély*. Le premier fut exécuté par Ziarnko en 1621, mais,

après le fameux siège, il fit une deuxième édition, car la légende porte tantôt la date 1621, tantôt celle de 1627. La vue est orientée de sorte que le nord se trouve en bas, et le sud, avec la sortie vers l'Océan en haut de la gravure (fig. 21, cat. 23). Les fortifications, ainsi que les pièces d'artillerie en action sont dessinées avec un soin particulier, ainsi que les troupes formées en carré. En haut on aperçoit dans un cartouche une nef, — blason de la ville. La gravure est éditée par J. le Clerc.

Le plan de Saint-Jean-d'Angély (fig. 20, cat. 24) est représenté d'une manière semblable. La ville fortifiée, entourée d'un mur et d'un fossé côtoyé par la Boutonne au milieu de laquelle on aperçoit une île, est représentée au moment du siège. Elle est entourée de trois côtés; on voit des troupes à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur de la ville. Il n'est pas impossible que ces plans aient justifié le titre d'ingénieur du roi, que Ziarnko possédait peut-être et dont nous avons parlé plus haut.

On pourrait apparenter à toutes ces gravures de sujet historique *La vraie effigie tirée sur le Naturel du R. et très dévot P. Dominicque de Iesus Maria* (fig. 40, cat. 22), gravée par Ziarnko en 1621. Cette estampe représente le savant hagiographe français, Gérald Vigier, connu comme religieux de l'ordre des carmes déchaussés sous le nom de P. Dominique de Jésus (50).

Le P. Dominique, en pied, dans l'habit de l'ordre, se profile sur un fond de ciel. En bas, dans le lointain, est représentée une bataille. On y voit, à gauche, flottant au-dessus des combattants, un étendard avec le griffon d'Angleterre et à droite le P. Dominique, encourageant des soldats qui portent à leurs lances des fanions avec l'aigle autrichienne. Le visage sévère et ascétique du P. Dominique est en tout pareil à son visage sur un portrait en ovale, gravé dans la même année par M. Lasne (51), et qui porte, en surplus, un texte identique (fig. 39). Ce portrait en buste, édité par J. Messager, montre le visage de trois quarts à droite, en sens inverse de la gravure de Ziarnko (181 × 125 mm.). Il n'est pas facile de décider lequel des deux artistes a copié l'autre, surtout si on songe que les graveurs de l'époque ne se gênaient pas sous ce rapport. Il faut tenir compte pourtant du fait que Ziarnko était depuis plusieurs années connu comme graveur à Paris, tandis que M. Lasne (né en 1595) n'était qu'un débu-

(50) Cf. Firmin Didot frères, Nouv. Biogr. Générale, t. 46. Paris, 1866, p. 142. G. Vigier mourut en 1638. Il a laissé plusieurs publications, comme par ex. : Histoire parénétique de trois saints protecteurs, etc.

(51) Il y a deux exemplaires au Cabinet des Estampes de Paris. (Ed. 27. c.)

tant (52). Il se peut enfin que la gravure de Ziarnko ait été influencée par une petite gravure de Jan Sadeler de 1614, qui représente le *B. Johannes Capistranus, Ordinis S. Francisci* (Bibl. nat. Estampes, Rd. 13). On y voit le saint avec une bannière à la main et une bataille dans le fond, ce qui n'est pas sans analogies avec notre gravure.

Une estampe qui orne l'ouvrage *Histoire de notre temps* et qui est composée de minuscules vues des 99 villes, conquises par Louis XIII dans les guerres contre les Protestants en 1620-22 (fig. 11, cat. 25) présente un caractère encore plus illustratif. C'est une gravure formant un rectangle oblong, divisé en 100 champs minuscules, dans lesquels sont figurées des vues de villes en ovale. Le dernier champ reste vide. Au milieu, dans un champ plus grand on voit un portrait équestre de Louis XIII, qui foule une figure allégorique, à tête de Méduse. Cette scène au milieu de la feuille n'est pas de Ziarnko, aussi pensons-nous que la composition générale, trop aride et monotone, n'est pas le fait de notre artiste. La technique semble le confirmer : la scène du milieu, ainsi que les deux premiers rangs des vues sont exécutés au burin. La pointe à l'eau-forte n'apparaît qu'à la fin du deuxième rang, pour devenir exclusive à partir du troisième jusqu'à la fin. Sur quelques-uns des petits paysages à l'eau-forte nous retrouvons la signature de Ziarnko. Il est fort probable qu'il fut chargé de terminer l'œuvre d'un autre. Mais l'idée allégorique semble l'avoir séduite, car il l'exploita dans une autre gravure, consacrée au même sujet (fig. 9, cat. 26). Il y représenta les figures du roi et de la reine, à cheval, se dirigeant sur le spectateur et flanquées de palmiers et d'oliviers. Sur le feuillage de ces arbres Ziarnko disposa 99 vues circulaires des villes conquises, dont les cercles forment trois fleurs de lys, surmontées de couronnes royales. Le sol est jonché de cornes d'abondance, de panoplies, de fruits, de vaisselle précieuse ainsi que d'attributs des arts : pinceaux, palettes, équerres, sphères, etc. Un amour, du côté du roi, tient un glaive et un sceptre, un autre du côté de la reine, un rameau d'olivier.

Très bien composée, cette intéressante gravure est exécutée à l'eau-forte avec toute la finesse dont Ziarnko était capable. Malgré la petitesse des détails tels que les vues de villes circulaires, elle est bien équilibrée, bien liée et d'une agréable ordonnance. Ziarnko l'a signée en italien : *A Grano;*

(52) Thomas Arnaudet et Georges Duplessis disent qu'il a gravé d'après Ziarnko (Le Grain), mais ils prétendent que le style de son dessin et l'uniformité de ses procédés d'exécution l'empêchaient de traduire avec justesse la pensée de l'artiste qu'il voulait reproduire au point que le caractère propre de chaque maitre disparait parfois dans ses gravures. Cf. T. Arnaudet et G. Duplessis, Michel Lasne de Caen. Caen, 1856, p. 10.

peut-être est-ce une réminiscence de son voyage en Italie, bien qu'il fût établi à Paris depuis fort longtemps. La gravure porte une date : 1623.

Il n'est pas impossible que la gravure allégorique, représentant le *Combat avec l'Hydre* (fig. 26, cat. 32) se rapporte, elle aussi, à des événements historiques tels que la guerre avec les protestants ou la lutte contre les grands. L'hydre à plusieurs têtes et tous les monstres qui l'accompagnent symbolisent les ennemis du roi. La gravure semble avoir eu deux interprétations, celle du premier état, quand l'homme à la tête des guerriers, portant sceptre et couronne, n'était qu'un personnage symbolique, et celle du deuxième état, où, après un remaniement de la planche, ce personnage reçut les traits de Louis XIII.

La fantaisie créatrice du graveur-dessinateur, qui s'est manifestée tant de fois dans son œuvre, s'est donnée ici libre cours. Les monstres bizarres ainsi que l'idée même de cette composition semblent inspirés des sujets analogues, existant déjà dans la gravure française. On peut citer par exemple la lutte des monstres par Jean Duvet (B. 44. R.-D. 61, C. 5213. Un exemplaire à la Bibl. nat. Estampes, Ed. 1b. res.). Un sujet analogue se trouve aussi chez L. Gaultier, dans sa gravure qui représente Henri IV à l'épée tirée et l'hydre décapitée. La légende adjointe explique : *Portrait de Henri IV allégorique au sujet des Reglements qu'il fit cette année, tant pour le monnoyes, que contre les Duels et pour les Salaires des Avocats et Procureurs*. La gravure est datée de 1602 et Ziarnko a dû la connaître (53).

Ceci nous amène aux représentations allégoriques qui jouent un rôle important dans l'œuvre de Ziarnko. Il s'est, de toute évidence, beaucoup intéressé à l'allégorie et dans la partie de son œuvre connue aujourd'hui, la première gravure, datée de 1608, aussi bien que la dernière, de 1624, ont pour sujet, malgré des détails réalistes, une idée allégorique. Ainsi ce penchant se manifeste à travers toute son activité.

La gravure de 1608, chronologiquement l'une des premières (cat. 2), se distingue d'abord par son format insolite. C'est un segment de cercle, qui, après être enroulé, doit former un cône. La scène principale, *un Couple amoureux dans une posture licencieuse,* est représenté avec une déformation volontaire, et les formes ne deviennent correctes que sous un certain angle. Par contre, les petites scènes qui parsèment le fond sont conçues d'une façon courante, sans raccourcis ni déformations. Elles représentent des sujets tels qu'un char, tiré par la bêtise et la volupté et con-

(53) Bibl. nat. Est. Série Histoire de France.

duit par l'aveuglement, et de petites scènes érotiques, illustrant les fourberies de Vénus et de Cupidon, dont un texte latin donne l'explication. On ne sait pas, si la manière ingénieuse de rendre un sujet du domaine des *obscoena* intelligible uniquement aux élus, en le faisant difficilement déchiffrable, était une invention de Ziarnko. Quoi qu'il en soit, nous ne sommes pas parvenus à retrouver l'application de cette idée chez un autre graveur ou dans une autre gravure.

Il n'existe qu'une épreuve connue au Musée Czartoryski, à Cracovie, qui a dû subir des avatars peu communs : coupée en menus morceaux, elle a été soigneusement rassemblée et collée.

Une des gravures les plus connues et les plus caractéristiques de Ziarnko à cause de son sujet est le *Sabbat des Sorcières*, gravé pour l'œuvre de P. de Lancre : *Tableau de l'inconstance des mauvais anges*... Paris, 1613 (fig. 24, cat. 7).

Elle est composée de plusieurs petites scènes et apparaît comme une illustration très fidèle du texte de l'ouvrage, qui traite de diverses pratiques de sorcellerie. On y voit des scènes dignes d'un cauchemar : dans un chaudron brûle un feu d'ossements humains attisé par une sorcière, et dans la fumée qui monte du récipient, où deux autres magiciennes font bouillir les serpents et les crapauds, flottent des monstres bizarres, auxquels Ziarnko a prêté les formes les plus fantastiques. Des deux côtés de la scène principale le graveur a représenté divers groupes non reliés entre eux et placés sans perspective les uns au-dessus des autres. Certains détails attirent l'attention : les modes des costumes féminins de l'époque, — élégants, dans la scène de gauche, bourgeois et populaires, dans le festin à droite.

Le dessin de Ziarnko garde toujours sa fraîcheur et sa spontanéité. Cependant, dans cette gravure on remarque une certaine maladresse dans les figures, un éparpillement des sujets et leurs dimensions fortuites, qui nuisent à l'effet général. Plus tard, il a su se libérer de ces défauts, en créant une unité plus cohérente même dans les gravures qui comportent plusieurs scènes, par exemple dans son *Triomphe de Bacchus*.

La démonologie, si répandue au début du XVIIe siècle, a trouvé en Ziarnko un bon illustrateur. On s'aperçoit aisément de son intérêt pour ce domaine en passant en revue ses autres gravures. Le *Sabbat des Sorcières* a été décrit en détail par Z. Przesmycki, qui a mis en valeur la culture développée de Ziarnko et son intérêt pour les idées de son temps (54).

(54) Cf. Z. Przesmycki, Nieznana rycina Jana Ziarnka. Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze. Warszawa (s. d.), pp. 466-485.

L'Allégorie des quatre éléments (fig. 25, cat. 33), dont l'exécution se rapporte plutôt aux débuts de l'activité de Ziarnko, est dessinée avec une liberté spontanée. La figure féminine tenant la corne d'abondance rappelle curieusement le style de l'école de Fontainebleau et se rapproche, en tout cas, de la peinture française. Les plantes, les fleurs et les fruits dénotent un amour pour la nature, tandis que l'éruption des volcans est représentée avec une naïveté charmante.

C'est encore la peinture qui a certainement inspiré *Le Triomphe de Bacchus* (fig. 27, cat. 27), représentation allégorique, très différente de tout ce que nous avons vu chez Ziarnko dans ce genre. Cette gravure de grandes dimensions (126 × 382 mm.), datée de 1624 et qui est la dernière estampe indépendante de Ziarnko, est conçue dans un esprit d'exubérance qui rappelle celui de Brueghel. Elle se rattache, d'autre part, à l'ambiance française par son sujet si familier des vendanges et par ses costumes. Le cortège bruyant, représenté avec réalisme, comprend une quantité de personnages, dont chacun a un rôle à remplir. L'action se déroule au premier plan et tous les espaces libres sont remplis d'accessoires qui se rapportent au sujet principal. Ainsi nous voyons des grappes de raisin qui jonchent le sol et des glands de chêne devant le groin d'un cochon. Un chat est en train de dévorer un saucisson, à l'instar des goinfres qui s'avancent en titubant en un cortège gai et ivre, portant des pichets de vin, des jambons, des saucisses et un rôti enfourché sur un tourne-broche. Un laisser-aller débraillé dans l'accoutrement et dans le maintien se manifeste partout. Le costume des femmes est digne d'attention : on retrouve des bonnets semblables, tombant en auvent sur le front dans des gravures sur bois françaises, datant du XVI[e] siècle, voir par exemple la gravure de 1565, *Les Triomphes de Bacchus* (Bibl. nat. Estampes, Qb. 204, fol. 24) (55).

Notre artiste aimait à expliquer par des légendes les sujets représentés. Nous en trouvons beaucoup sur cette gravure qui chantent la gloire de *Bacus le Dieu de bons Ivrognes* et de ses adeptes. L'épreuve unique de cette gravure, fortement endommagée, se trouve au Musée de Stockholm.

Nous retrouvons des figures allégoriques, mais d'un autre genre, dans une estampe, qui, elle aussi, ne nous est parvenue que dans un seul exem-

(55) Une femme montée sur un sanglier brandit un poulet embroché et une andouille. Le sanglier harnaché avec des chapelets de saucisses traine un tonneau sur lequel est juché Bacchus tenant un gigot et une coupe et escorté d'un satyre. Derrière eux « le plaisant chasseur », le flacon sur la tête et l'oiseau sur le poing. Les textes, en trois strophes, rappellent ceux de la gravure de Z.; mais ne sont pas identiques. La femme représentée au milieu porte la même coiffe que sur la gravure de Z. Nous voyons une figure semblable sur la gravure sur bois, de 1562, représentant le Massacre fait à Vaisy le 1[er] mars 1562, gravée par Perrissin.

plaire, conservé au British Museum, à Londres. Il s'agit d'un encadrement, décoré de personnages symboliques (fig. 36, cat. 35).

La composition ne sort pas du schéma traditionnel, mais la gravure n'est pas dépourvue d'un charme discret, qui se manifeste par exemple dans la Charité, où, à côté de la représentation courante de cette vertu, on remarque un petit garçon espiègle caracolant sur un cheval de bois.

Cet encadrement devait être destiné soit à un diplôme, soit à un almanach. Ses grandes dimensions (359 × 253 mm.) semblent confirmer cette supposition, d'autant plus que Ziarnko s'occupait de ce genre de commandes. Ainsi, la gravure déjà décrite (cat. 12), qui glorifiait les doubles noces royales, avait trouvé un nouvel emploi dans *l'Almanach pour l'année* 1617. (Bibl. nat. Estampes, Coll. Hennin XX, N° 1804, éd. par Nicolas Mathonière, à Paris.)

De plus, le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale conserve une grande épreuve d'une gravure de Ziarnko, tirée de trois planches, qui forme l'encadrement de *L'Almanach pour l'an* 1619 (fig. 35, cat. 19). On y retrouve certaines analogies avec le *Sabbat des Sorcières*, ainsi qu'avec quelques autres estampes de Ziarnko. La vignette du haut, qui est le sujet principal, est une dérivation du Jugement dernier (56).

Les encadrements latéraux sont constitués par d'épaisses colonnes, coupées en étages formant balcons. Sur chacun d'eux est représentée une scène des œuvres de la Miséricorde. Ils se distinguent par un dessin correct, un modelé très soigné des visages et une composition savante, variée et pleine d'esprit. Ils sont gravés au burin, à l'encontre de la majorité des autres gravures de Ziarnko. Le texte de l'Almanach est composé et calculé par Jean Petit, Parisien; dédié au roi Louis XIII et édité par Jean le Clerc (57).

En parlant des gravures d'un caractère décoratif, il faut mentionner aussi deux estampes héraldiques, que notre artiste grava à la même époque à Paris. L'une d'elles porte la date de 1619. La plus petite figure les *armes Sas,* qui ont été portées par plusieurs maisons polonaises; il est donc difficile de déterminer pour qui Ziarnko aurait pu exécuter à Paris cette gravure, qu'on considère, généralement, comme un ex-libris (fig. 30, cat. 20). Peut-être, le phylactère était-il destiné à une inscription. Bien composée, cette gravure n'a rien de la raideur sèche des gravures héraldiques courantes. Les silhouettes des lions qui supportent le blason sont particulière-

(56) Cet Almanach n'est pas mentionné dans l'ouvrage de John Grand-Carteret. Les Almanachs Français. Bibliographie-Iconographie... publiés à Paris 1600-1895. Paris, 1896.

(57) J. Grand-Carteret fait mention d'une autre édition de Jean Petit dédiée à Louis XIII, notamment : Prédictions pour cinq années des choses plus mémorables (p. 3, n° 8).

ment vivantes. L'exécution de cette planche est d'autant plus libre, que l'artiste l'a presque entièrement tracée à la pointe à l'eau-forte (58).

La deuxième gravure, que nous considérons plutôt comme destinée à un frontispice ou à un diplôme, est un blason compliqué à cinq quartiers, portant les armes suivantes : *Kościesza, Łabędź, Gryf, Pogoń* et *Korczak* (fig. 31, cat. 21). Ce sont les armes de la famille Chodkiewicz. Il se peut que la gravure ait été exécutée pour le hetman Jan Karol Chodkiewicz, avec lequel Ziarnko a pu se rencontrer à Paris (59). Dans tous les cas, ces deux pièces prouvent que Ziarnko avait eu des relations polonaises à Paris; il signe ses deux armoiries : *Polonus* ou même *Leopoliensis Polonus*, et il les exécute pour des Polonais, sans doute sur leur commande.

En dehors de ces estampes qui se rattachent à l'art du livre, il nous faut mentionner quelques frontispices pour des éditions diverses. Il y en a deux de l'année 1613. C'est d'abord le frontispice destiné aux *Œuvres de Lucian de Samosate, traduites et expliquées par I. B.* (Baudoin), éditées à Paris par Jean Richer (fig. 13, cat. 8). En plus d'un buste de Lucien on y voit six petites scènes, librement exécutées à l'eau-forte, avec des sujets et des personnages mythologiques.

D'habitude Ziarnko composait ses encadrements en les divisant en plusieurs compartiments, mais nous trouvons aussi chez lui des frontispices qui offrent des compositions liées en un ensemble. Tel est le frontispice pour l'ouvrage de P. de Mouilhet, *La Vie*, dédié au roi et édité à Paris en 1613 (fig. 32, cat. 9). Ziarnko y figure un portail flanqué de deux figures allégoriques de l'Atlas et de Chronos, qui portent des symboles se rapportant au texte du traité de physique et d'astrologie. Les tables schématiques insérées dans l'ouvrage ne sont pas gravées par Ziarnko.

Une petite gravure à l'eau-forte de l'artiste trouva son emploi dans le frontispice de *l'Histoire de notre temps* par Claude Malingre (fig. 33, cat. 31). Elle représente Mercure entre deux groupes de guerriers qui symbolisent l'Europe et l'Asie: le cavalier qui se trouve à la tête du groupe

(58) On voit les mêmes animaux dans les armoiries gravées de Bernard Seigneur de la Vernette. Voir B. N. Est., Série Kb. 13 4. Une gravure au burin par Thomas de Leu, insérée dans le même volume avec un cartouche soutenu par des lions aux têtes détournées présente aussi un type rapproché. — Ces exemples semblent indiquer un type répandu des ex-libris de cette époque. Nous trouvons d'autres indications dans le Dictionnaire des Dessinateurs et Graveurs d'Ex-libris français par J. C. Wiggishoff, Paris 1915. Parmi les auteurs contemporains à Z, il mentionne Jean Picart qui a fait un grand nombre de frontispices, portraits et sujets de divers genre. Wiggishoff reproduit deux de ses ex-libris (fig. 199) qui présentent quelques affinités avec ceux de Z., mais sont plus faibles. Picart a travaillé entre 1618-1645. En même temps que Ziarnko, M. Tavernier et Thomas de Leu travaillent aux ex-libris. Après Ziarnko les ex-libris du même genre sont exécutés par G. Tasniere (cf. Wiggishoff, p. 322).

(59) Jan Karol Chodkiewicz, grand hetman de Lithuanie, né en 1560 environ, est parti pour l'étranger en 1591. Il a visité l'Allemagne, l'Italie, la France, l'Espagne, le Portugal et les Pays-Bas. Il mourut en 1621. — Son frère Alexandre, né en 1565, a voyagé en Italie.

européen a les traits de Louis XIII; il est dessiné d'après la statue équestre de ce roi devant l'Hôtel de Ville de Paris.

Le portrait en ovale de Louis XIII au milieu de la famille, ainsi que les quatre portraits des anciens rois de France des deux côtés, sont, à notre avis, l'œuvre d'un autre graveur. La petite gravure de Ziarnko produit l'impression d'être exécutée beaucoup plus tôt et utilisée après coup pour le frontispice. Son dessin a beaucoup d'affinités avec le frontispice de Lucien. Dans le quatrième volume de cet ouvrage on retrouve trois vignettes gravées à l'eau-forte par Ziarnko. Ce sont deux petites cartes de Bréda et de ses environs, avec l'indication du mouvement des troupes et une vue à vol d'oiseau, assez schématiquement dessinée, de *la Baie de tous les Saincts et de la ville de S. Sauveur du Brezil* au moment de la prise de celle-ci par les Hollandais (fig. 23, cat. 28). C'est un modeste mais curieux apport à l'histoire de la connaissance de l'Amérique par les Polonais. Sur la gravure, à côté de la signature de Ziarnko on trouve la date 1624; sur la carte de Breda, da date 1625. Cette dernière est la plus avancée de celles qui accompagnent une œuvre de Ziarnko.

Pour rester dans le domaine des gravures, destinées aux livres, il nous faut mentionner ici encore un frontispice, qui, quoiqu'il ne fut pas gravé par Ziarnko, avait été exécuté d'après son dessin. C'est une estampe de Claude Mellan, destinée aux Commentaires de Louis d'Orléans sur *Tacite*, éd. en 1622 (cat. 45). La composition architecturale montre deux obélisques et un portail. Claude Mellan, qui était alors aux débuts de sa carrière de graveur, a peut-être traité le dessin de Ziarnko d'une manière trop dure.

Dans le même ouvrage se trouve un *Portrait de Louis d'Orléans*, l'auteur des commentaires sur Tacite, exécuté également par Cl. Mellan d'après Ziarnko (fig. 29, cat. 42). Dans un cartouche ovale on voit le buste d'un vieillard avec une barbiche et une calotte sur sa tête. Comme la gravure précédente, l'estampe de Claude Mellan est d'une exécution roide et schématique (60).

La signature de ce portrait doit attirer tout spécialement notre attention; elle dit : *J. le Grain Polo. pinx.* Il en résulterait que Mellan a gravé non pas d'après un dessin de Ziarnko, mais d'après une peinture de celuici. La gravure est tellement sèche et dure, qu'on croirait difficilement qu'un tableau peint lui eût servi de modèle. Mais, d'autre part, cela pourrait être une interprétation du graveur. Quoi qu'il en soit, malgré l'absence

(60) Dans la Collection Lallemant de Betz, B. N. Est., on trouve un autre portrait de Louis D'Orléans, gravé par H. Wierix d'après le tableau de Otto Vaenius, en 1602, à Anvers. (N° 17, vol. XVIII.)

des preuves tangibles pour étayer cette hypothèse, il faut enregistrer cette indication, qui, au surplus, est corroborée par une autre gravure.

Sauf le portrait de Louis d'Orléans, nous ne connaissons qu'un seul portrait, dessiné par Ziarnko : c'est le Portrait du pape Léon XI, gravé par Jacques van der Heyden (fig. 28, cat. 37). Il porte la date la plus reculée parmi les œuvres de Ziarnko, 1605. Il se peut que, malgré le règne éphémère de ce pape, on se soit empressé en France d'éditer son portrait, parce qu'il appartenait à la maison des Médicis, comme la reine-mère. Ce portrait ne se distingue en rien du type établi dès le XVI[e] siècle. Sous l'effigie du pape se trouvent des vers latins et français, tandis que les emblèmes, — des colombes avec des rameaux d'olivier et un lion avec l'écu papal, — ont trait au texte en vers.

Il est possible que Ziarnko, bientôt après son établissement à Paris, ait voulu se faire connaître auprès de la cour et qu'il ait, dans ce but, dessiné et gravé des sujets qui pouvaient intéresser particulièrement la famille royale, en les accompagnant de dédicaces à la reine. Une gravure, exécutée d'après Ziarnko par J. v. d. Heyden, le même qui avait gravé le portrait du pape, avait été dédiée à la reine Marie par celui-ci. C'est une composition laborieuse et pleine de minutie, qui a pour sujet les initiales de la Sainte Vierge *M. R. A. — Sacro Sanctum B. Mariæ, Dei Genitricis Nomen, mysticis figuris ex utroque Testamento et Propheticis Oraculis delineatum...* (fig. 41, cat. 38). Le monogramme est fort adroitement composé des symboles de la Vierge et entouré d'une gloire flamboyante. Les coins sont ornés des symboles des Pères de l'Eglise.

Cette estampe est accompagnée d'un quatrain latin, d'une dédicace à la reine et des armes de celle-ci. Elle est datée de 1605 et pourvue de la signature suivante : *Jan Ziarnko Leopol. pinxit.* Notre artiste garde entièrement la consonance polonaise de ses nom et prénom et, de nouveau, nous trouvons une indication sur son activité de peintre. Cependant, la gravure ne donne nullement l'impression d'avoir été exécutée d'après une peinture. Elle est entièrement traitée comme un dessin et son effet est basé sur des détails plus accessibles au burin qu'au pinceau.

Il existe d'après cette gravure une copie à peu près exacte, faite par Balthasar Caymox, qui dans la légende s'est borné à copier le quatrain latin et à apposer sa propre signature (fig. 42). Le nom de Ziarnko, par contre, a disparu. La gravure de Caymox est beaucoup plus dure, l'auréole est comme en fer-blanc, le champ de milieu semble découpé dans du papier. Les nuances délicates de la gravure de J. v. d. Heyden ont disparu.

Balthasar Caymox a édité, comme pendant à la gravure précédente,

un Monogramme de Jésus-Christ, *I. H. S.*, composé avec les instruments de la Passion (fig. 43). La composition en est identique, seul le sujet est différent. Dans les coins les symboles des Pères de l'Eglise sont remplacés par ceux des quatre Evangélistes. L'exécution est aussi dure que celle du monogramme *M. R. A.* Considérant la parenté complète de ces deux gravures, nous supposons que la deuxième fut aussi exécutée d'après un original de Ziarnko, ou plutôt d'après une estampe de J. v. d. Heyden, qui elle-même reproduisait un dessin de Ziarnko et qui n'est pas encore retrouvée.

Parmi les gravures allégoriques, représentant divers emblèmes, on trouve encore une, à laquelle Potocki avait donné le nom de *L'Horloge*. C'est une représentation allégorique de l'heure du Jugement dernier qui va sonner, annoncée par un ange volant soufflant dans une trompe (fig. 38, cat. 36). Cette gravure de 1619 au dessin faible est la seule œuvre que Ziarnko ait gravée d'après une composition d'un autre artiste. Il l'exécuta d'après un dessin, daté de 1619 également, d'un certain R. Romanus que nous ne sommes pas parvenus à identifier (61). Elle a été éditée par P. Brou, de la rue de Saint-Jacques.

Ces dernières estampes nous amènent au groupe des gravures aux sujets religieux. Nous n'en possédons qu'une seule qui soit originale. Par contre, on trouve plusieurs gravures d'après les dessins de Ziarnko. Trois grandes suites, dans la composition desquelles la part de notre graveur est indéniable, entrent en considération; ce sont les illustrations pour la Bible, l'Apocalypse et la Vie de Saint Jacques le Majeur.

L'unique gravure originale de ce groupe représente *Le bienheureux Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge* (fig. 37, cat. 3), dont l'épreuve unique se trouve au Musée National de Varsovie (62). La composition est partagée en deux plans distincts : la sphère terrestre et la sphère céleste. Le *Mons Carmeli*, placé au fond, lui confère une certaine profondeur. Les quatre Saints et Prophètes d'en-bas forment un groupe qui mène l'œil du spectateur vers l'apparition dans le ciel de la Madone tenant l'Enfant. Le schéma de cette composition était en usage dans la peinture italienne à la fin du XVe et au début du XVIe siècle.

Ainsi, dans le tableau de Fr. Granacci aux Offices, *La Vergine dà la cintola a San Tommaso*, le groupe de la Madone est relié aux personnages

(61) Dans les archives de Lwów on mentionne en 1620 un « Romanus pictor », mais on ne sait pas si ce personnage eut quelque rapport avec l'auteur de cette gravure. Cf. la communication de Wł. Łoziński, citée plus haut (Sprawozdania..., t. V, col. XLVII).

(62) Sur la vie de Simon Stock, voir : Biblioteca Carmelitana, notis criticis et dissertationis illustrata. T. I. Aurelianis 1752, pp. 750-761. Il mourut le 16 mai 1265.

agenouillés par terre, par la ceinture que la Vierge laisse descendre, et qui remplit le même rôle que le scapulaire de notre gravure.

La composition de la gravure offre, sans doute, des réminiscences de l'art italien, que Ziarnko a eu l'occasion d'étudier pendant son voyage. On peut encore ajouter que le type et le mouvement de la Madone et de l'Enfant, tendrement enlacés, rappellent des tableaux de sainteté qu'on rencontre fréquemment dans les églises polonaises.

Cependant, on retrouve aussi des compositions analogues dans la gravure française contemporaine, par exemple dans la représentation de la *Madone sur le pilier,* entourée de nuages, avec des apôtres agenouillés à ses pieds, gravée par Thomas de Leu (Bibl. nat. Estampes, Ed. 11 a, rés. N° 96. — R.-D. 172, C. 7449, L. 94). Les nuages, l'auréole rayonnante autour de la tête de la Vierge y sont traités d'une manière fort ressemblante à celle de Ziarnko.

A côté de cette gravure, entièrement exécutée par lui-même, Ziarnko a fait des dessins sur des sujets religieux, qui ont été gravés par d'autres. Ce sont probablement des commandes d'occasion, comme l'est aussi la gravure avec Simon Stock. Une petite gravure, exécutée par Claude Mellan d'après un dessin de Ziarnko représente *Saint Victor et Saint Augustin* avec un diacre agenouillé devant eux (fig. 44, cat. 44). Malgré le style conventionnel des figures des Saints, la composition n'est pas ennuyeuse et leurs attributs forment des accents heureux. Comme les autres gravures de Cl. Mellan d'après les modèles de Ziarnko sont datées de 1621-22, nous pensons que celle-ci a été faite à la même époque. Cl. Mellan avait alors 23 ans; il est allé en Italie en 1624; or, la gravure avec Saint Victor et Saint Augustin devait avoir été faite en France (63). Cl. Mellan grava en 1621 encore une autre composition religieuse d'après Ziarnko; c'est *le Martyre de Saint Jean Sarcandre,* tué par les calvinistes en Moravie en 1620. Malgré mes recherches dans les collections parisiennes ou provinciales, ainsi que dans celles de la Silésie de Cieszyn (le Saint était né à Skoczów et son culte y est assez répandu), je ne suis pas parvenu à retrouver cette pièce. Rastawiecki (64), qui en connaissait une épreuve, l'a décrite. Cette

(63) Cl. Mellan a passé douze ans de sa vie en Italie, de 1624-1636, et c'est là que sa personnalité s'est formée. Cf. E. Bouvy, Claude Mellan et les Graveurs vénitiens du XVIIe s. (L'Amateur d'Estampes, 1930, p. 129 sq.)

(64) Cf. E. Rastawiecki, Słownik rytowników polskich, op. cit., p. 308, n° 4. — A. Potocki ne l'a pas non plus retrouvée. Cette pièce est décrite par P. J. Mariette également. Voir Abecedario publié par P. de Chennevières et A. de Montaiglon. Paris 1851. T. III. 1854-56, p. 368. Voir aussi A. de Montaiglon, Catalogue raisonné de l'œuvre de Cl. Mellan d'Abbeville, 1856, p. 221-222, où il répète le texte de Mariette. — G. Wengström ne fait pas mention de cette gravure dans son étude : Claude Mellan : his drawings and engravings. Print Collector's Quarterly. Vol. 11. N° 1. February 1924.

gravure est signée par Ziarnko à deux reprises, en polonais et en italien (65).

Des trois suites d'illustrations, mentionnées plus haut, c'est celle de *la Vie de Saint Jacques* (cat. 39 et 40) qui est chronologiquement la première.

Le frontispice, très bien composé, bien dessiné jusqu'aux plus menus détails et gravé avec précision a pour nous un intérêt spécial, parce qu'il contient une dédicace à Jacques Sobieski, père du futur roi Jean III (fig. 45, cat. 39).

Sous l'effigie du Saint se trouve un cartouche avec les armes de la famille Sobieski, *Janina,* un écu d'argent sur champ d'azur (66).

Il n'y a pas de signature du graveur, tandis que la dédicace est signée par Ziarnko. Cependant, ce n'était pas lui qui avait gravé cette planche, car, dans la dédicace son nom est écrit avec une erreur. Nous pensons que cette faute est due à une distraction du graveur : l'estampe a pour sujet Saint Jacques, elle est dédiée à Jacques Sobieski, et on a changé Jan Ziarnko en Jacques (Iacobus) Ziarnko (67). La dédicace porte une date exacte, le 7 septembre 1615. Nous ne sommes pas parvenus à découvrir si cette date se rattache à un fait spécial ou si elle est accidentelle.

Le journal de Jacques Sobieski (68) relate que celui-ci avait accompli son premier voyage à l'étranger dans les années 1607-1613. Il est parti après Pâques 1607 pour Prague et arriva à Paris avant la Pentecôte; son séjour parisien dura du 7 juin 1607 jusqu'en février 1611. Au cours de l'été 1609, il fit un voyage en Angleterre, par Calais, et rentra en France par le même port. Il visita ensuite les Pays-Bas, l'Allemagne, le Brabant, la Belgique. Rentré en France en 1610, il partit encore en 1611, en pèlerinage en Espagne.

Son journal de voyage nous apprend à quel point il révérait son saint patron. Chemin faisant, il décrit, non sans scepticisme d'ailleurs, un miracle accompli par ce Saint dans la bourgade de S. Domingo de la Calçada. Avant d'arriver à Compostelle il fait à pied un mille de son chemin. Sa description de ce lieu est très caractéristique : il parle de la sépulture du Saint, de la richesse de l'église, de l'habillement du clergé, des robes rouges des chanoines, mais aussi de l'hôpital, digne de toute atten-

(65) Signé : Cl. Mellan-Ziarnko Polonus fecit et J. a Grano fecit Parisiis.

(66) Ce frontispice se rencontre souvent comme feuille volante, séparément du cycle; nous lui avons donc donné un numéro à part. Ziarnko l'a signé comme « inventor ».

(67) Nous croyons que d'ici vient le changement du prénom de Ziarnko en « Jacques » dans plusieurs dictionnaires; comme par ex. : Gandellini, Füssli.

(68) Op. cit. *Dwie podróże...*

tion, fondé par Ferdinand et Isabelle, — une œuvre magnifique, somptueusement construite et bien aménagée.

La suite des gravures de *la Vie de Saint Jacques* n'est mentionnée que par les dictionnaires italiens ; les autres l'ignorent. Après de longues recherches infructueuses nous étions enclins à la considérer comme perdue, quand, en 1935 nous avons eu la chance de la trouver au Cabinet des Estampes à Bruxelles et l'année suivante, la Bibliothèque Polonaise de Paris a pu acquérir aussi une suite complète. Ce dernier exemplaire était relié avec 5 autres séries apparentées (69).

Il est notoire que le culte de Saint Jacques était fort répandu à Paris. Des foules de pèlerins s'acheminaient de l'église Saint-Jacques (dont seule la tour subsiste aujourd'hui), par la rue Saint-Jacques en empruntant ainsi le grand chemin de pèlerinages, qui allait jusque vers S. Jacopo da Compostella en Espagne. On éditait, à l'usage des pèlerins, une grande quantité d'images de dévotion, de souvenirs et même de guides d'un usage pratique, ou touristique, comme on l'aurait dit aujourd'hui. La Bibliothèque de l'Arsenal à Paris possède des gravures fort instructives à ce sujet, entre autres un *Guide des chemins de Paris à Saint Jacques en Galicie* (70). A Paris même l'église du nom de ce Saint était l'une des plus riches et des plus influentes (71).

Il n'est pas étonnant que notre graveur, si sensible à tous les courants d'actualité, se soit mis en devoir d'illustrer l'histoire de la vie et

(69) Les cinq suites reliées avec *La Vie de Saint Jacques* sont : 1. *Les fêtes chrétiennes*, suite de 12 gravures, selon le nombre des mois et un frontispice, éd. par I. Messager; 2. *L'Histoire de Tobie*, deux gravures, M. de Vos inven. Ioan Falle excud.; 3. *Saint Jean-Baptiste*, 12 gravures; 4. *Saint Pierre*, frontispice et 5 gravures au burin, éd. chez le Clerc, à Paris et 6. *Saint Ignace Loyola*, 15 gravures.

Cette dernière suite se rapproche beaucoup de *la Vie de Saint Jacques*. Elle n'est qu'une copie libre d'après une suite sur le même sujet, dans un autre format, gravée par Corneille et Théodore Galle, C. de Mellery et A. Collaert, et éditée à Anvers en 1610 sous le titre *Vita beati Patris Ignatii Loyolae* (3 exemplaires à la Bibliothèque nationale, Estampes).

(70) « Le Guide des chemins de Paris à Saint-Jacques en Galicie. Disposé en abrégé pour la commodité des pèlerins. » Au milieu on voit deux pèlerins gravés d'après J. Callot; des deux côtés on a imprimé des prières en vers et en dessous — l'explication du chemin et différentes indications de distances. Editée à Paris chez J. Lenfant. Cette pièce se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal (Portf. 213, pièce 143, in fol.) et a été récemment décrite dans l'ouvrage de Mme C. Lamy Lassalle : Jean Lenfant, Graveur Abbevillois. Amiens 1938 (Extrait du *Bull. de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1er trimestre 1938), p. 106, n° 180. — Ces renseignements pour les pèlerins ne sont pas purement de caractère religieux, mais tâchent de donner des indications utiles pour leur voyage. Ainsi nous y lisons par ex. : « Notez qu'icy est l'entrée du Pays de Galice et la fin d'Espagne et des bons vins, de Pont ferrat a St. Jame le vieil... »

(71) Voilà ce que M. J. Meurgey écrit là-dessus : « La situation de la paroisse Saint-Jacques. Elle borde la Cité, elle commande les deux ponts qui y mènent, elle longe les deux grandes voies à la fois parisiennes et internationales, Saint-Denis qui mène à la Basilique, Saint-Jacques par où passent les pèlerins. Elle tient, si je peux dire, le nœud vital de Paris, séparant le Louvre des rois et l'Hôtel de Ville. Elle est de par sa situation une des puissances territoriales qui dominent Paris. » Cf. J. Meurgey, Histoire de la Paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie. Paris, 1926, p. X.

des miracles de Saint Jacques et qu'il l'ait dédiée à son illustre compatriote, dont il fit, selon toute probabilité, la connaissance à Paris. Malheureusement, hormis la dédicace citée plus haut, nous ne connaissons pas d'autres traces de ces relations.

La suite de *la Vie de Saint Jacques* se compose de 16 images en pleine page, dont chacune contient 2 ou 3 scènes, désignées par des lettres et commentées au bas de la page. A la fin se trouve la 17e gravure, composée de 9 compartiments. Les scènes se suivent de droite à gauche, comme dans la première gravure de *Tableau et Emblèmes* (cat. 15). Dans le compartiment D on voit le miracle à S. Domingo de la Calçada, décrit par Jacques Sobieski, l'histoire d'un homme pendu injustement, qui grâce au Saint a eu la vie sauve. La suite est gravée au burin et ne porte pas de signature du graveur. Sur la planche de la première gravure (après le frontispice) on trouve la signature : *J. Ziarnko Pinxit.* Il en résulterait que Ziarnko aurait peint cette suite. Ne pourrait-ce cependant être une licence du graveur ?

La composition emprunte d'habitude le schéma suivant : scène principale au milieu de la feuille; — des deux côtés ou dans le fond, des sujets qui la précèdent ou la suivent. Les fonds sont souvent constitués par des architectures, des portiques ouverts sur des vues de villes dans le lointain, comme par exemple le n° 12; quelquefois on aperçoit un paysage maritime, avec des vagues minutieusement dessinées. L'architecture joue toujours un grand rôle, tantôt celle d'une ville française avec de hauts toits (n° 12) et des églises gothiques (n° 16), tantôt une vue d'ensemble typique pour une ville italienne (n° 3), et dont le souvenir avait pu se graver dans la mémoire de Ziarnko. Les groupes de personnages sont librement composés; leurs gestes traduisent bien leur psychologie et s'élèvent parfois à une expression pathétique. Parmi les images les plus réussies il faut compter *le Christ au Mont des Oliviers,* accompagné de Saint Pierre, Saint Jacques et Saint Jean (Matthieu, 13), avec *la Transfiguration et l'Oraison au Jardin des Oliviers* dans le fond (n° 2, fig. 47). La tête du Christ rappelle celle de Saint Jacques sur le frontispice. Les têtes des apôtres marquent un effort pour souligner une caractéristique individuelle. La composition est bien disposée dans l'espace et les détails du paysage — monticules, buissons, bâtiments, — traités sommairement, n'empiètent pas sur le sujet principal. La scène de *l'Autodafé des livres magiques par Hermogène* au bord de la mer est animée et dramatique (fig. 49). Le vent soulève le manteau du mage, retourne les feuillets du livre, et enfle en plis tumultueux les vêtements des deux personna-

ges debout (Saint Jacques et le Juif converti). Le manteau d'Hermogène, agenouillé cette fois-ci devant eux, remplit tout le premier plan de ses plis qui s'étalent sur le plancher. Sur presque toutes les planches Ziarnko recourt, au premier plan, à des figures visibles à mi-corps seulement qu'il utilise comme repoussoirs; ainsi toute la scène est relevée et atteint à un certain effet de perspective. Le cycle est bien composé, non sans monotonie pourtant, car le schéma des scènes se répète. La mystérieuse personnalité d'Hermogène a visiblement exercé un attrait particulier sur notre artiste, qui, à en juger par ses gravures, avait de l'intérêt pour la magie; chaque fois qu'il paraît en scène Ziarnko en fait un personnage très en vue. Dans la suite de Saint Jacques, on retrouve en outre des démons (gravures 6, 7 et 8) dessinés avec beaucoup de fantaisie, surtout dans la scène où les démons conduisent Hermogène devant Saint Jacques (fig. 48). Il est à souligner qu'il existe certaines affinités entre cette suite et la peinture italienne du XVI[e] siècle, tandis que la plupart des œuvres de Ziarnko se rattachent aux traditions de la gravure française contemporaine ou antérieure à son temps.

Les suites consacrées à la vie des Saints ont été très goûtées à l'époque, et on en trouve une profusion. Certaines furent éditées par J. Le Clerc, qui fit paraître aussi celle de Ziarnko, et rappellent la suite de notre auteur soit par leur caractère général, soit par des détails communs (72).

L'examen de ces suites semble établir que la maison d'édition de J. Le Clerc avait créé chez les graveurs qu'elle employait une certaine unité de style. Cet éditeur parisien, qui habitait rue Saint-Jean-de-Latran, à la Salamandre, mourut en 1623. Sa veuve continua l'édition jusqu'en 1640. La dernière suite de gravures de Ziarnko parut aussi chez le Clerc. Elle ne porte pas de date, mais, en se rapportant à l'activité de la maison

(72) On pourrait citer, par exemple, *L'Histoire d'Esther*, suite de feuilles isolées gravées au burin, tout à fait dans le goût de S. Jacques de Ziarnko (Bibl. nat. Estampes, Rb. 17. XII. fol.). La disposition des sujets et des figures, ainsi que le style des draperies, sont très proches de celles de la *Vie de S. Jacques. — Les douze principaux Miracles de notre Sauveur Jésus-Christ*, Jean le Clerc excudit, *L'histoire du mauvais riche*, suite de 4 gravures également éditée par le Clerc, comme son *Histoire de Job* en 4 gravures et des copies, à sens renversé, d'après des gravures de Raphaël Sadeler (dessinées par Martin de Vos), sous le titre *Tropheum vitæ solitariæ*, ont toutes quelques analogies avec la suite de notre graveur. Son ordonnance a, de plus, une ressemblance avec une gravure en trois épisodes, consacrée à la *Vie de Sainte Irène*, qui, à son tour, apparait comme une copie en sens inverse d'une gravure de A. Collaert, d'après Martin de Vos, et qui a pour titre *Solitudo sive Vitæ Foeminarum Anachoritarum*. Pour finir, mentionnons le recueil de L. Gaultier, *Vita et martyrium divi Petri*. Pour Jean Le Clerc, voir : A. Firmin-Didot, Etude sur Jean Cousin suivie de notices sur Jean Leclerc et Pierre Woeiriot. Paris 1872, p. 211.

Il y avait plusieurs graveurs et éditeurs de ce nom à Paris dans la deuxième moitié du XVI[e] et la première moitié du XVII[e] s. Voir aussi : M. E. Meaume, Georges Lalleman et Jean le Clerc, peintres et graveurs lorrains. Paris 1876, p. 45, Jean le Clerc, peintre d'histoire. Une note adjointe explique : Un autre Jean le Clerc, fils du neveu du premier, a aussi été éditeur d'estampes à Paris et particulièrement de celles de Léonard Gaultier sous Henri IV et sous Louis XIII.

d'édition, nous ne pensons pas qu'elle put paraître beaucoup plus tard que la première, et en tout cas avant 1621, date de parution de *la Bible*, qui avait nécessité un travail beaucoup plus prolongé.

Cette deuxième suite est *l'Apocalypse*. Elle comprend un frontispice et 24 scènes sur des planches séparées.

Le frontispice des *Figures du Livre de l'Apocalypse* nomme Jean Le Clerc comme éditeur et porte la signature : *I. Ziarnko inven. W. Halbeeck f.* (fig. 55, cat. 45). C'est une suite de gravures en largeur; chaque image représente un seul sujet.

Toutes les gravures de *l'Apocalypse* portent la marque I. Le Clerc exc. Leur dessin est souvent faible; elles sont exécutées au burin, dans une technique schématique et sèche. Les fonds de paysage qui représentent de grands espaces découverts sont traités d'une manière monotone. En comparant le frontispice aux illustrations, on constate qu'il a été gravé par un artiste beaucoup plus habile. Il suffit de comparer les petites têtes des Eoles du frontispice avec ceux de *Saint Jean à Pathmos* pour s'en convaincre (fig. 55 et fig. 57).

La part de Ziarnko dans ce travail se serait bornée à la composition du frontispice et peut-être à une participation occasionnelle à l'exécution de la suite. Il est à noter qu'aucune estampe de cette série ne porte son nom, — peut-être parce qu'elles ne sont pas originales.

M. T. Mańkowski a signalé la dépendence de certaines gravures de cette *Apocalypse* avec celles de Dürer. Comme les compositions de la première se répètent dans les miniatures arméniennes de Lazare de Babert (73), M. Mańkowski considère Ziarnko comme l'intermédiaire, qui aurait apporté au miniaturiste arménien les éléments des compositions de Dürer. Il se peut bien que Ziarnko ait envoyé à Lwów cette suite, à laquelle il avait collaboré.

Les représentations dérivées de l'Apocalypse de Dürer, fortement déformées, se retrouvent dans des gravures sur bois françaises du milieu du XVI[e] siècle. Un volume du Cabinet des Estampes à Paris (Ed. 5 g. rés. fol. obl.) qui contient des bois illustrant la Bible, gravés et édités par divers artistes et éditeurs, contient à la page 100 une gravure sur bois qui a été créée sous l'influence manifeste de l'Apocalypse de Dürer (fig. 54).

L'*Apocalypse* de Ziarnko remonte à une source beaucoup plus proche. Son prototype direct est la suite des petites gravures illustrant l'Apoca-

(73) Cf. T. Mańkowski, Sztuka ormian lwowskich. Prace Komisji Historji Sztuki. Kraków, 1934. T. VI, pp. 153-156, cf. fig. 75-81. Lazare de Babert a fui en Pologne de la Turquie. Il séjourna à Lwów et y exécuta en 1619 les enluminures pour la Bible qui se trouve aujourd'hui à Etschmiadzin (n° inv. 179-351). Quatorze de ces enluminures présentent des affinités avec la composition des gravures de l'Apocalypse éditées par J. Le Clerc.

lypse, gravée par G. de Iode dont le titre est : *Icones Revelationum S. IOH. Evangelisti in Patmo* (Bibl. nat. Estampes Ra. 21 obl. relié ensemble avec *Thesaurus Sacrarum Historiarum,* 1558). Les 24 petites gravures de cette suite sont entourées d'un cadre ovale, avec, dans les coins un motif de remplissage emprunté à l'orfèvrerie, comme cela arrivait souvent dans la gravure néerlandaise. Vu leurs petites dimensions, l'exécution sommaire des paysages a sa raison d'être et ne choque nullement. Toutes les gravures de la suite de Ziarnko, à l'exception d'une seule, le n° 24, répètent presque textuellement ces gravures de de Jode en sens inverse. Il faut donc supposer qu'elles ont été gravées directement sur la planche d'après ce modèle. On remarque cependant quelques petites différences de détail, surtout dans le fond du n° 13, *Deux témoins du Seigneur, occis par la Beste.*

En somme on peut dire qu'il y a peu de différences dans la composition des scènes de toute la série. La transposition des images ovales en carré a simplement entraîné un élargissement de la composition. Quoique la suite de de Jode ne soit pas exempte de fautes de dessin, ce dernier est plus fin et plus soigné que dans l'autre suite. Ainsi, pour conclure, nous admettons que Ziarnko ait dessiné le frontispice, mais nous hésitons à affirmer avec assurance que la suite dans son ensemble ait été dessinée par lui, — car elle n'est qu'une reproduction fidèle de celle de de Jode. Il est vrai qu'il faut prendre en considération l'interprétation du graveur, qui, à ce qu'il nous semble,n'était autre que W. Halbeeck, graveur du frontispice.

La dernière suite, et en même temps la plus connue dans laquelle on peut signaler la participation de Ziarnko est *la Bible* de Frizon, dont la première édition est de 1621. Tandis que les suites précédentes ne se sont conservées qu'à deux exemplaires chacune, les illustrations de *la Bible* de Frizon sont assez répandues, parce que leurs planches ont servi à plusieurs éditions. On les rencontre souvent, tantôt dans des ouvrages, tantôt découpées, tantôt en feuilles volantes.

Ces illustrations présentent deux types différents : 1. en rectangle couché, contenant d'habitude de 8 à 12 scènes, réparties sur un champ unique sans division en compartiments; 2. en carré, contenant les effigies des prophètes. Ces dernières sont toutes signées : *Messager excudit, Gaultier incidit.* Ziarnko n'entre en considération, comme auteur probable de certaines images, que pour celles du premier type. Dans le premier volume on en trouve 27 et deux représentations du temple de Salomon : le temple sans toit, et le temple couvert, — ces deux dernières estampes dues pro-

bablement à Gaultier. Dans le deuxième volume il y en a 14, en outre deux cartes topographiques gravées et, à la fin, une vignette gravée, qui représente un arbre dans un paysage avec l'inscription *Agitata viresco* et la signature *I. Picart fe.*

Les figures en carré sont exécutées, presque sans exception, au burin. Les gravures oblongues pour la plupart au burin également, mais avec des traces de la pointe à l'eau-forte. Un examen plus attentif décèle qu'elles ont un caractère hétéroclite. On constate des inégalités dans le dessin, certaines maladresses dans l'agencement compositionnel des scènes, etc. C'est manifestement une compilation, — et on peut dire même, que c'est là leur trait le plus carastéristique. Il faut d'autre part souligner, que la multitude des petites scènes, est composée en observant une perspective unique (voir, par exemple, la Peinture 50 fig. 52, cat. 41-50), bien à l'encontre du *Sabbat des Sorcières* de Ziarnko. On remarque aussi certaines recherches de perspective aérienne, qui se manifestent surtout dans les éléments du paysage comme les montagnes, les arbres, les buissons. Les villes sont représentées en perspective. Plusieurs scènes sont situées dans des intérieurs ou devant de grands bâtiments (par exemple Peinture 22, fig. 50, cat. 41-22). Les personnages sont, généralement, élancés, avec de petites têtes; les robes des dames et des prêtres se drapent en plis menus. Les scènes se succèdent sans interruption, se chevauchant parfois. Cette composition synchronique n'était pas rare à l'époque, — citons comme exemple les gravures de Galle, éditées à Anvers en 1607 sous le titre *Paradisus Sponsi et Sponsae* (Bibl. nat., Estampes, Es. 67 b).

Parmi les signatures des divers artistes de la Bible nous trouvons celle de Ziarnko, tantôt claire et bien lisible (comme par exemple sur la Peinture 22, *Cyrus roi de Perse,* fig. 50 : *Ziarnko Polonus*), tantôt effacée et à peine déchiffrable (peinture 24, *Livre de Tobie,* fig. 51). On trouve aussi le monogramme I. Z. sur douze gravures (Peintures 19, 22, 23, 24, 27, 47, 48, 50, 52, 61, 67, 68). A côté du monogramme de Ziarnko on voit sur la peinture 47 la signature : *Tauernier fe.* La Peinture 67 porte outre la signature de Ziarnko le monogramme de Michel Lasne : *ML F.*

Mais nous y trouvons encore beaucoup d'autres signatures : sur la Peinture 54 : *M. V. Lochem fe,* sur la Peinture 58 un monogramme M, sur les peintures 51 et 52 un monogramme non identifié. $\overset{S}{M}$

La multitude des signatures diverses démontre combien de dessinateurs et de graveurs différents ont collaboré à cet ouvrage. A côté de Ziarnko, ont pris part à l'illustration : Léonard Gaultier, Michel Lasne,

M. V. Lochom et même Claude Mellan, un monogrammiste non identifié et I. Messager qui de plus était aussi éditeur.

Cet ouvrage jouit d'une grande renommée, précisément à cause de la collaboration de graveurs aussi connus que Michel Lasne et L. Gaultier. Le dictionnaire de Thieme-Becker mentionne les illustrations de Lasne pour la Bible de Frizon de 1621 parmi les meilleures œuvres de ce graveur (74), et le volume de l'œuvre de cet artiste au Cabinet des Estampes à Paris, contient 7 illustrations tirées de cette Bible, quoique deux d'entre elles seulement portent le monogramme de Lasne et que trois d'entre elles soient signées de Ziarnko....

Vu toutes ces circonstances, il n'est pas facile de déterminer la part de notre graveur dans cet ouvrage. Il apparaît que les graveurs français considéraient cette commande comme un travail collectif, en faisant largement usage des modèles existants, en répétant leurs propres compositions et en se les empruntant mutuellement. Ainsi on découvre des vestiges de nombreuses images de Sadeler, de Galle et d'autres graveurs néerlandais. La scène de la *Tentation du Christ* (Peinture 50, fig. 52) est reprise du frontispice, gravé par L. Gaultier pour l'ouvrage *Metaneologie sacrée, Sermons sur toutes les Evangiles du Caresme Preschés à Paris à Saint Jacques de la Boucherie l'an* 1609 *par André Valladier. A Paris, chez Pierre Chevalier.*

Un autre exemple typique nous est fourni par la Peinture 67 (fig. 53) pour laquelle une ancienne gravure sur bois (fig. 54) éditée par Le Clerc vers la fin du XVI[e] siècle a servi de modèle et de source d'inspiration. Elle est signée de *Ziarnko* et de *Lasne.* Nous y retrouvons des scènes que nous connaissons déjà : la vision des sept chandeliers, les quatre cavaliers, ainsi que les scènes de *L'agneau qui ouvre les sept sceaux du Livre* et de la *Distribution des vêtements aux élus* sont empruntées à la gravure sur bois mentionnée ci-dessus. Nous nous expliquons le processus de la manière suivante : Ziarnko a dessiné la composition entière en prenant pour modèles des gravures plus anciennes, fortement influencées par l'art de Dürer; il esquissait ensuite la com-

(74) Cf. Thieme-Becker, t. XXII, p. 407.

(75) On a longtemps pensé que le premier tirage des estampes de cette Bible s'est effectué beaucoup de temps après la confection des planches, dans l'ouvrage de P. Girard, *Les Peintures sacrées sur la Bible,* éd. par Sommaville à Paris en 1653, réédité en 1656 et en 1665, et ceci malgré les recherches de J. Duportal qui mentionne expressément la collaboration de Ziarnko à la Bible de Frizon, malgré le fait que sur l'une des gravures de la Bible soit gravée la date 1620 (Peinture 65) et qu'enfin il serait surprenant qu'un premier tirage eut lieu plus de trente ans après l'exécution des planches.

Cf. J. Duportal, op. cit., p. 120. Mlle Duportal parle de plus avec justesse de l'influence que Ziarnko « a probablemnet exercée sur les illustrateurs français ».

position sur la planche en se servant de la pointe à l'eau-forte et en apposant sa signature; Lasne finissait ces planches au burin et mettait les ombres sur les figures légèrement esquissées, les nuages, les paysages, etc. On pourrait appliquer ce raisonnement aussi aux autres gravures, quoique la signature de Ziarnko n'y soit pas facilement déchiffrable. La présence des signatures de divers autres graveurs sur des compositions d'un schéma généralement uniforme serait un argument en faveur de Ziarnko comme inventeur des compositions et même en faveur de sa collaboration comme graveur à l'eau-forte. Sa signature disparut souvent dans les éditions suivantes et même parfois dans la première. Peut-être les graveurs au burin ont-ils jugé bon de l'effacer par jalousie du métier.

La disparition de la signature de Ziarnko lui a causé, par la suite, un tort considérable. Même dans les grandes collections, où ses œuvres étaient présentes, elles furent souvent méconnues ou faussement attribuées.

Quoiqu'il soulignât toujours sa nationalité, il a su s'acclimater à Paris. Il traduit son nom en français, peut-être parce que sa consonance polonaise était trop difficile à retenir et à prononcer; cependant il est à remarquer que la signature *J. Le Grain* n'apparaît pour la première fois qu'en 1621 et qu'elle est toujours suivie par *Leopoliensis* ou *Polonus*. Peut-être que cette obstination lui a porté préjudice; ainsi on ne trouve jamais sur ses gravures la désignation *cum privilegio*, et son nom fut, comme nous l'avons dit, souvent effacé des planches gravées par lui.

Bien que le gros de son œuvre fût consacré aux événements les plus saillants de l'histoire contemporaine de la France, dont il devint effectivement l'illustrateur, son nom resta dans l'ombre et il fallut reconstituer son œuvre pièce par pièce. M. Courboin ne mentionne même pas l'artiste dans sa grande *Histoire illustrée de la gravure en France*, ni d'autant moins dans son ouvrage plus succinct, consacré au même sujet ; à peine est-il nommé par J. Duportal qui considère son œuvre comme presque inconnu.

En ce qui concerne la Pologne, on n'y trouve pas de traces de son activité, et il semble bien qu'il n'y soit jamais retourné. Ce n'est qu'au XIXe siècle qu'on a commencé à étudier l'activité des Polonais qui, pendant les siècles précédents, ont vécu à l'étranger.

L'œuvre de Ziarnko est entièrement liée à la France. Il s'adapte à la vie française de son époque; il travaille pour les éditeurs français; il participe aux fluctuations du goût et des intérêts du public français. Il se laisse facilement imprégner par l'atmosphère de son ambiance et, dans son art, il recourt volontiers aux sources artistiques de la gravure française. Cepen-

dant, il sait garder son individualité et ses meilleures œuvres sont précisément celles où il n'était pas tenu de s'adapter à un modèle existant. C'est là qu'il développe son goût pour une composition libre et qu'il peut manifester le charme naïf de son dessin.

L'éditeur Jean le Clerc, avec lequel Ziarnko semble avoir été en relations suivies jusqu'à la mort de celui-ci en 1623 a occupé une série de graveurs tels que L. Gaultier, M. Lasne, H. Picart, Picquet, Jacques Granthomme et autres. Ziarnko était forcément en contact avec eux. Il connaissait certainement les œuvres des graveurs italiens et néerlandais. Il a été fortement influencé par l'art et la technique de son entourage artistique, mais il a pu lui-même exercer sur ce milieu une certaine influence (76).

Comme nous l'avons vu, Ziarnko s'adonnait surtout à l'eau-forte. Cette technique n'était pas très répandue à l'époque et c'est elle qui confère à ses œuvres une certaine note d'originalité (77).

A côté de l'influence prépondérante de son entourage immédiat, nous constatons aussi dans son art certaines affinités avec la gravure italienne. Il semble vraisemblable que l'idée du Carorusel a été suggérée par des gravures italiennes de la fin du XVI[e] siècle et du commencement du XVII[e] siècle. Peut-être a-t-il vu de ses propres yeux la célèbre fête nautique, donnée sur l'Arno à Florence en 1600, à l'occasion du mariage par procuration d'Henri IV avec Marie de Médicis. Il a connu sans doute l'eau-forte représentant *le Carrousel Altemps* à Rome et d'autres gravures italiennes avec des cortèges, des festins et desréjouissances (78). Il faut, en tout cas, tenir compte que Ziarnko a gravé ses deux *Carrousels* avant Callot qui, en 1615, exécuta *la Guerra d'amore* à Florence et, en 1619, *la Festa nautile* sur l'Arno et le *Combat à la barrière à Nancy*.

(76) Nous regrettons que l'étude très intéressante de Mme Lamy Lassalle sur Jean Lenfant, parue récemment, nous est parvenue après que nous ayons expédié le manuscrit de notre étude sur Ziarnko. L'œuvre de Jean Lenfant peut servir de témoignage de l'influence exercée par Ziarnko sur les autres graveurs des milieux parisiens, Jean Lenfant (1615-1674) a fait son apprentissage chez Cl. Mellan; le contrat fut signé le 7 mars 1641 à Abbeville (p. 129 sq.). Pour se rendre compte de l'influence de l'œuvre de Ziarnko — on peut voir à titre d'exemple les Emblèmes sur les Conquêtes du Roi en Hollande (1672), cf. C. Lamy Lassalle, op. cit., pl. VIII, n° 170; les réminiscences des gravures de Z., par ex. de celle représentant l'allégorie sur l'Alliance de la France et de l'Espagne (le coq et l'aigle) sont frappantes.

(77) Mentionnons cependant, comme œuvres exécutées à l'eau-forte : la suite *Imagines et Figuræ Bibliorum*, gravées à l'eau-forte par P. V. Borcht en 1581 (Bibl. nat., Estampes, Ra. 22. f. obl.) qui rappellent dans le dessin et dans les silhouettes les figures des illustrations de Ziarnko pour la *Bible*. Ziarnko avait sans doute connu les 150 *Evangelicæ Historiæ Imagines*, éd. à Anvers en 1596 et gravées par les trois Wierix, C. Mallery et A. Collaert, principalement d'après Martin de Vos (Bibl. nat., Estampes, rés. A. 1167).

(78) Ce genre de gravure a été l'objet d'une étude spéciale : A. Rondel, Les livres à gravures relatifs aux fêtes de Cour et aux Cérémonies publiques. La Bibliofilia. t. 28, 1927 et t. 29, 1927-28. — Le Carrousel Altemps y est reproduit : p. 443, fig. 23. — L'auteur traite de la représentation de ce sujet dans différents pays. L'aperçu sur la France tient une place assez importante (pp. 323-331).

N'oublions pas non plus, que non seulement Claude Mellan et Michel Lasne ont commencé à graver au moment où Ziarnko était déjà un dessinateur et un graveur formé, mais que la grande floraison de la gravure française du XVIIe siècle, qui peut s'enorgueillir de noms tels que Jacques Callot (1593-1635), Abraham Bosse (1602-1676), Jacques Bellange (1594-1638), Claude Gellée (1600-1638) et tant d'autres, ne commence à s'épanouir que vers la fin de l'activité de Ziarnko. On peut facilement s'imaginer que Ziarnko, grâce à une certaine liberté naïve de son dessin, grâce à la spontanéité de ses réactions vis-à-vis des événements de la vie courante, grâce enfin à certaines réminiscences italiennes qui se manifestent dans ses œuvres, n'était pas étranger aux jeunes artistes qui commençaient alors leur carrière et qui, comme nous l'avons pu constater, l'avaient parfois imité. C'est pourquoi il nous semble que sa personnalité devrait attirer l'attention non seulement des compatriotes de l'artiste, mais aussi des historiens de la gravure française, qui le voit apparaître à la veille d'un épanouissement particulièrement glorieux.

St. M. Sawicka.

CATALOGUE RAISONNÉ
DE L'ŒUVRE GRAVÉ
DE JAN ZIARNKO

Je me fais plaisir de m'acquitter de la dette de reconnaissance envers tous ceux qui ont secondé mes longues et minutieuses recherches. Ce sont avant tout MM. les Directeurs et Collaborateurs scientifiques des divers Cabinets d'estampes, qui ont bien voulu faciliter mes travaux et m'ont donné la possibilité de publier les œuvres de Ziarnko, conservées dans leurs collections. En premier lieu j'exprime mes remerciements à la Direction du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris et tout particulièrement à M. R.-A. Weigert, pour l'intérêt qu'il a bien voulu témoigner à mon étude. J'exprime aussi ma gratitude à M. F. Boucher, Conservateur-adjoint du Musée Carnavalet, de l'aide précieuse qu'il m'a apportée, à M. A.-E. Popham, du Department of Prints and Drawings du British Museum, ainsi qu'à M. S. Komornicki, du Musée Czartoryski à Cracovie, et à M. Gębarowicz, du Musée Lubomirski à Lwów. Les notices concernant les gravures de Ziarnko, de la collection Clairambault, me furent gracieusement communiquées par M. Tomkiewicz.

St. M. S.

1. La Civette.

120 × 217 mm. (avec dédicace). — A l'eau-forte. Fig. 2.

L'animal est représenté sur un fond de jardin cultivé; à ses pieds on voit un semis de fleurs. Dans le lointain on aperçoit des dames habillées selon la mode d'Henri IV. — On utilisait la substance des glandes de la *viverra civetta* comme remède pharmaceutique; on l'employait aussi pour la fabrication des parfums.

Signé : *Ioannes Ziarnko fecit.* en dessous de la gravure; en marge, dédicace : *Famato Domino Vigerio perfumatorio et Cubiculario Regio Amico Suo singulari, etc. Ioannes Ziarnko Polonus dicat. Anno* 1608. Au milieu de la dédicace l'emblème : une ancre et la même civette, enfermées dans une couronne de feuilles.

CRACOVIE, Musée Czartoryski. Inv. R.9362.

Rastawiecki. 1 (erronément l'année 1601). (1). — Kołaczkowski. 1. — Potocki. 2. — Sawicka. Pl. I

2. Un Couple amoureux dans une posture licencieuse.

En forme d'un secteur de cercle au rayon de 161 mm., corde de 259 mm. — A l'eau-forte.

Cette gravure est intéressante par le double plan des sujets représentés : au premier plan on voit un couple amoureux, dessiné avec une déformation telle qu'elle ne laisse déchiffrer qu'avec une certaine difficulté la scène représentée, étant destinée à être vue en raccourci quand le secteur replié forme un cône.Tous les endroits libres de la planche, en dehors des deux personnages de la scène principale, sont remplis de petites scènes, dessinées habilement et sans aucune déformation. Pour les voir en position juste, il faut tourner la gravure de façon à ce que l'arc serve de base. Nous y voyons deux scènes allégoriques : au milieu un char attelé de deux chevaux caracolants : *Stultitia* et *Voluptas*, dirigé par le cocher *Cæcitas*, ayant une bande sur les yeux. Trois bouffons sont assis sur le char; celui du premier plan parle avec animation à l'homme qui court derrière eux, *Derisio*. Le char part à toute vitesse vers une large pergola, où l'on distingue une petite scène de flagellation de deux personnes liées à une colonne, devant un mur avec une porte ouverte au-dessus duquel on voit l'inscription : *Locus exitii ac miserarum.* L'inscription en dessous explique la signification de l'allégorie :

Raptat equus geminus quem Stultitia atque Voluptas :
Regitque demens Cæcitas Derisio
Cui comes it propris incessens, atque cachinnis.
Præcipitat ima secum raptum ad Tartara,
Quia locus Exitii est, leva sub parte perennis
Fœlix, Amoris tela qui praui effugit.

Pour que l'autre scène forme une continuation, il faut imaginer la gravure pliée en forme de cône. On aperçoit alors une femme nue, debout sur un globe, sur lequel nous lisons : *Venus.* Un bouffon tenant une flèche se met à genoux devant elle; il montre de l'autre main une dame en costume de l'époque Henri IV, qui se tient à côté et le regarde faisant un geste de recul. Un peu plus loin on voit un couple amoureux dans les buissons et au fond, une grande foule d'hommes et de femmes. L'inscription en dessous explique : *Quem ferit, infatuat Venus ecce ardente cuculla Curruque Vanitatis improbæ locans.* En dessous flottent en l'air deux amours tirant de leurs arcs. Un homme de la foule montre l'un d'eux; l'inscription au-dessus de la foule dit : *Per cœlum volat ecce Cupido vulgus in omne Proterna caca tela molitur manu.*

Le seul exemplaire connu de cette gravure a été coupé en plusieurs morceaux (30-32), et recollé ensuite très soigneusement. Il est probablement identique avec celui qui est cité

(1) Rastawiecki note que cette gravure se trouvait dans la collection de A. Cichowski à Paris, op. cit., p. 305.

dans le catalogue de vente de la collection Brentano en 1870, sous le n° 2758 : « Superbe épreuve; elle avait été coupée en morceaux, mais une main patiente a soigneusement rassemblé tous les fragments sans en avoir perdu aucun (2). » L'acheteur fut Delisle, qui l'a vendu probablement ensuite au prince Czartoryski.

Signé à gauche en bas : *I. Ziarko Polonus fecit* 1608.

CRACOVIE, Musée Czartoryski. Inv. R. 9349. Au verso l'estampille, Lugt 345.

Catalogue de la célèbre Collection d'Estampes de feu Mme Antonia Brentano, née de Birckenstock; vente à Francfort-sur-Mein, 16 mai 1870, n° 2758. — Ch. Le Blanc, 8. — Mireur, t. VII, p. 586. — Potocki, 3.

3. Le Bienheureux Simon Stock reçoit le Scapulaire des mains de la Vierge.

268 × 216 mm., 277 × 220 mm. avec le texte. — Au burin. Fig. 37.

Le B. Simon, agenouillé, est accompagné de quatre Saints et prophètes : S. Elisée, S. Elie, S. Ange et S. Albert. La Vierge à l'Enfant, dans une auréole rayonnante, adorée par deux anges tenant des palmes — descend e scapulaire à travers les nuages. Devant le B. Simon on voit une fontaine qui symbolise *Fons Eliae;* au fond, aux pieds d'une montagne rocheuse, *Mons Carmeli,* se trouve une chapelle.

La gravure représente la légende d'après laquelle le B. Simon, de l'ordre des Carmes, après avoir imploré la Sainte Vierge d'accorder à l'Ordre, déjà confirmé, un privilège spécial qui le distinguât des autres, reçoit des mains de la Vierge un Scapulaire. La Vierge lui dit : *Hoc erit signum tibi, et cunctis Carmelitis privilegium : quod in hoc pie moriens æternum non patietur in cendium.* Le B. Simon Stock était né en Angleterre en 1165 et mourut en 1265.

Signé : *Joan. Ziarnko Leopolien. fecit Parisiis. I. le Clerc Excudit.* 1610. En dessous la légende : *Dum fluet unda maris curretque per ætera Phœbus...* etc. (*Esaiæ Cap.* 35).

VARSOVIE, Musée National. Inv. 24723.

Jeżewski. N° 837 et pl. — Sawicka, Pl. VII.

4. La mort de Ravaillac.

163 × 218 mm. (168 × 222 mm.). — A l'eau-forte, rehauts au burin. Fig. 22.

La gravure représente l'exécution qui eut lieu en 1610. L'assassin d'Henri IV, François Ravaillac, est couché nu, sur un banc, au centre de la scène. Quatre chevaux fouettés vont déchiqueter les membres de son corps. On les voit déjà dans les quatre coins de la gravure trainés par terre. A gauche, au fond, le graveur a représenté les supplices que le meurtrier doit subir.

Cette gravure, *non signée,* accuse le caractère du dessin et de la composition de Ziarnko. Elle lui a été attribuée pour la première fois dans le catalogue de la Collection Hennin, par Duplessis, puis par Flandrin, par Bouchot et par A. Potocki.

Dans les collections de la Bibliothèque nationale existent plusieurs exemplaires de cette gravure. Les deux épreuves de la série Qb. au Département des Estampes présentent des différences dans les caractères imprimés et dans l'arrangement du texte ainsi que dans la bordure. Ainsi l'adresse de l'éditeur : *A Paris, chez Jean le Clerc rue Sainct Jean de Latran, à la Salemandre Royalle.* 1610, est en italiques sur une épreuve et en romain sur l'autre. La bordure plus mince sur trois côtés de cette dernière épreuve est plus large dans sa partie supérieure, mais composée d'un autre motif ornemental.

(2) La collection de J.M. Birckenstock, attaché à l'Ambassade Impériale d'Autriche à Paris en 1767, a été formée dans les années 1765-1808 La fille du collectionneur, Antonia, qui hérita de la collection après la mort de son père en 1808, choisit les meilleures pièces et les emmena à Francfort. Le reste fut vendu à Vienne en 1811 et 1812. L'estampe en question, vendue à Francfort en 1870, fut acquise par Delisle pour 10 flor.

Sur la première épreuve nous lisons au-dessus de la gravure le titre : *Figure représentant*... en dessous : *Brief recit* et plus bas : *Discours en vers*...

PARIS, Bibliothèque nationale, Département des Estampes : Coll. Hennin, N° 1594, Série Qb, deux exemplaires. — Département des Manuscrits : Coll. Clairambault, ms. n° 1127, n° 1032 (avec la légende imprimée sur la même feuille).

Duplessis G., Inventaire de la Collection Hennin. T. V, 1884, p. 199, n° 1594 (Ziarnko sculpsit). Flandrin M.A., Inventaire des Pièces dessinées ou gravées relatives à l'Histoire de France. Paris 1887, n° 1032, Ms. 1127 (attribution à Ziarnko). — Potocki, 4. — Bouchot H., Cabinet des Estampes. Paris 1905. « Série Pd 18. Recueil provenant de l'abbé de Marolles. Lit de justice de 1614 (Ziarnko?). »

5. Carrousel donné à la Place Royale en 1612 (grand).

378 × 528 mm. — A l'eau-forte. Fig. 3.

La gravure représente le cortège défilant sur la Place Royale en l'honneur de la proclamation des mariages de Louis XIII avec Anne d'Autriche, Infante d'Espagne, et de Philippe d'Espagne avec Elisabeth de France. Les solennités ont eu lieu les 5, 6 et 7 avril 1612 et le Carrousel reçut le titre : « Le Roman des Chevaliers de la Gloire ». Au moment représenté les feux d'artifice partent du « Palais de la Félicité », construit sur la place, et différents groupes forment un défilé en serpentine devant la loge royale qui se voit à gauche, au milieu.

Ziarnko a gravé deux fois ce Carrousel. Dans plusieurs ouvrages contemporains on peut trouver la description de ces fêtes magnifiques dont Vulson de la Colombière écrit : « Entre tous les Triomphes et toutes les Pompes des Anciens, il n'y a iamais eu de si auguste qui puisse estre comparé au Carrousel de la Place Royalle de Paris... » (3). La gravure correspond exactement aux descriptions contemporaines.

Signé à gauche en bas : *J. Ziarnko Polo. fecit.*

Une légende fait la description détaillée de tous les groupes et personnages qui ont pris part au défilé et aux jeux organisés sur la place pendant les trois jours que dura la fête. Ainsi nous voyons dans le long cortège marchant en serpentine sur la place, des groupes et des épisodes consécutifs des fètes magnifiques qui ont duré trois jours et étaient admirées par cent mille personnes chaque jour, comme le prétend le chroniqueur contemporain. Cédons-lui la parole :

« Sur la place Royale de Paris, qui est construite de 36 pavillons égaux rangez en carré, y avoit au costé de Leuant en long, un Palais basty à la legere de charpenterie, mais reuestu par dehors, imitant la pierre de taille et brique. Il estoit composé de quatre principaux pavillons carrez, et un donjon au milieu, outre que plus loing de part et d'autre, il s'estendoit d'une muraille balustree par le haut, et cantonnee de deux petites tours serrantes une forme de basse court ouverte par derrière d'une grande porte.

« Il fut appelé le Palais de la Felicité, et estoit souz la protection de cinq Chevaliers de la Gloire, qui le deuoient garder et soustenir contre tous les assaillans, suyuant quelques propositions et Cartels publiez souz les auspices de Mars XIII, à pareil iour du mois qui porte son nom. Le Tout tendoit à la loüange des beautez de la Royne, et que ses actions estoient sans defaut, et qu'à ces cheualiers seuls appartenoit d'en publier la gloire.

« Cette place estoit chaffaudee des quatre costez en forme d'Amphitheatre, par degrez, où le peuple se rangeoit, y accourant dés le grand matin, et fut estimé que par jour il s'y trouuoit cent mille personnes, et la despense auoir excedé un million d'or ». Les Maréchaux de Camp introduisaient les groupes déguisés et les monstres qui prenaient part au défilé pendant trois jours.

« Le premier iour les chevaliers de la Gloire, protecteurs du Palais de la Felicité, paru-

(3) M. Vulson de la Colombière. Le vraye théatre d'honneur et de chevalerie..., Paris 1648.

rent les premiers pour la defense d'iceluy, et estoient Messieurs les Ducs de Guise et Nevers, Monsieur le Prince de Joinville, Mr. de Bassompierre, et Mr. de la Chastaigneraye, sous le tiltre de Chevaliers de la Gloire, et noms empruntez de Almidor, Leontide, Alphee, Lisandre et Argante. »

Comme on le voit sur la gravure cinq géants ouvraient le cortège, « deux vestus de blanc à la Turque, le milieu de iaulne à la Persienne, et les deux autres d'incarnat ». Ils portaient « leurs arcs, fléches et massue en main, leur carquois en escharpe, et le cimeterre au costé ». Ils étaient suivis d'un char sur lequel se trouvait un rocher avec un arbre aux devises des chevaliers. Puis suivait le char de la Gloire (désigné par la majuscule E sur la gravure) avec une haute Pyramide et une musique de luths et voix, « conduit par sept coursiers blancs, à la forme des Pegases. Ce char s'arresta devant le Theatre de leurs MM. et le sieur Bailly, celebre Musicien chanta quelques vers en l'honneur de la Royne... ». La tente que l'on voit à gauche servait d'abri pour les chevaliers qui avaient déjà passé ; c'était une tente « Persienne », peinte à fleurons et décorée de devises en caractères Persans. Puis suivait la 1re bande des « Assaillans », conduite par le Prince de Conty sous le nom d'Aristée. Ils étaient suivis de « Trompettes vestus de gaze d'argent et bleu avec les bardes de mesmes sur leurs chevaux ». Ensuite on apercevait des « Elephans portans sur le dos deux tours carrées, par le haut de quelles paroissoient plusieurs estendars drappelez de bleu, blanc et rouge » (I). Un peu plus loin on voyait un splendide Char d'Apollon (H) « sur lequel il estoit avec six Planettes, tiré par sept chevaux en deux rangs. Ce Char avoit mesmes les roües dorées et tout le reste estoit or, argent et azur ». Le cortège continuait par la 2e troupe des Assaillans, chevaliers du Lis. Il y avait dans ce groupe un « Char de deux Tours inexpugnables, la droitte liee de taftas blanc, et l'autre de taftas rouge, simboles de l'alliance de ces deux Royaumes. Sur le Char... une Vénus avec six Amours » (K). Suivait la 3e Compagnie, sous le titre des Enfants de Gloire avec un petit Maure, vêtu de gaze et « monté sur un fort puissant Rinocerot ». Ici se trouvait « la Tours de l'Univers » qui symbolisait quatre parties du monde ; « en signe de quoy il y avoit un globe sur sa cime ». La 4e troupe était présentée sous le nom de « Persee François ». Elle comprenait outre les chevaliers, des Trompettes vêtus en Indiens, des chevaux d'Angleterre et des Estafiers vêtus à l'Espagnole. Le char qui amenait le « Persee Triomphant » était tiré par des cerfs. On le voit à droite, au deuxième plan, désigné par N. A côté se trouve le mont Etna jetant des feux d'artifice par le haut et avec une fontaine à côté « et aupres des ceps et manottes, pour representer que là avoit esté attachée Andromede par les Nymphes, et que Persee l'avoit delivrée. Un grand Dragon marin suyvoit ce rocher la gueule beante et le tout marchait par artifice ».

Le lendemain, vendredi, les Chevaliers de la Gloire arrivèrent les premiers pour défendre leur Palais de la Félicité et firent de nouveau le défilé. On aperçoit alors un « très beau Temple tout doré et peint, surnommé de la Fidélité... (Q) aux deux costez marchoient reveremment dix Roys, Princes et Monarques, vestus diversement et fort somptueusement. Il s'arresta devant leurs MM. et recita quelques vers pour demander que son Temple fust arresté et estably dans la France ». Puis on aperçoit deux Géants habillés à la Turque, qui précédaient le Char de Phœnix (R), « tres superbe et tout doré ». A sa suite on voyait un « Temple fort magnifique avec de grandes statües de bronze autour pour representer celuy de Delphes, où Apollon a rendu ses oracles avec le plus de reputation » (V). Un groupe très caractéristique marchait ensuite. C'était la 7e Compagnie désignée sous le nom des Rois de l'Air ; les quatre seigneurs aux noms de Zephire, Vulturne, Autan et Aquilon. C'est peut-être pour leur donner plus de légèreté, que le graveur a représenté les cavaliers, qui faisaient partie de cette troupe, avec les ailes au dos, exactement comme étaient habillés à cette époque les célèbres hussards polonais. Cette troupe que l'on voit à gauche, au deuxième rang de l'estampe, était suivi d'« un Navire avec toutes ses voilles et cordages de soye, conduit

sur une large mer, imitee de gaze bleu et argent, dans laquelle paroissoient nager les Syrenes » (X).

Puis le cortège continuait. On y voit un char plein de trophées d'armes, « conduit par quatre Elephans tres-bien imitans le naturel » (BB) ; à côté un char « de despouilles d'ennemis... tiré par six chameaux » (DD), et un autre couvert « d'un Dome, comme supporté en l'air sur deux verges de fer, tiré par huit chevaux ».

La place était illuminée par les feux d'artifice que l'on voit sur la gravure au Palais de la Félicité, formant des lettres et des noms lumineux : « Henry, Marie ; Lovis, Anne ; Philippe, Elizabeth ». « Des chandelles furent mises en lanternes du papier peint, par toutes les fenestres respondantes sur la place Royale ». Le roi et la reine étaient dans une loge que l'on voit à gauche désignée par GG. « La Royne Marguerite avoit fait faire un Theatre mobile sur des roües afin de pouvoir estre par tout, mais presvoyant qu'elle eust incommodé les spectateurs, elle s'arresta en face des Lices au bout d'enhaut » (HH).

Tout autour de la place, aux fenêtres, sur les balcons et même sur les toits il y avait une foule énorme qui applaudissait la magnificence des fêtes. Les Ambassadeurs qui habitaient les maisons sur la place, invitaient les autres et les régalaient d'une façon hospitalière pendant les longues heures du défilé. Ainsi l'Ambassadeur « de Venise reçeut Monsieur le Nonce dans son Palais, qui avoit les Lices en face et le regala tres splendidement de confitures, et un grand nombre de Dames qu'il favorisa des balcons que l'on auoit eschafaudez contre ses fenestres ».

Ainsi la légende qui accompagne la gravure complète ce tableau vivant, fidèle et fort caractéristique que le graveur nous a transmis (4).

A la fin de la légende on trouve l'adresse de l'éditeur : *A Paris chez Jean le Clerc, ruë Sainct Jean de Latran à la Salemandre Royale.* 1612. La légende est intitulée : *Les Magnificences publiques du Carrosel fait en la Place Royale de Paris, le jeudy V. Avril M.DCXII et iours suyvans. En temoignage de reiouyssance et allegresse, pour l'heureuse Alliance entre France et Espagne, par Mariages du Roy Tres-Chrestien Lovys XIII et Madame Anne d'Austriche Infante d'Espagne. Et encores de Monsieur Philippe d'Austriche Prince d'Espagne, avec Madame Elizabeth de France.*

Puis vient la dédicace au roi, signée par « tres-humble et tres-obeyssant suiect et secretaire Interprete I.B.D.V.A. ».

CRACOVIE, Musée Czartoryski. — GOŁUCHÓW, Collection Czartoryski. Inv. 1298. — PARIS, Bibliothèque nationale, Département des Estampes : 1. Coll. Hennin, n° 1680 ; 2. Série Pd.2 (4) ; 3. Série Qb.27 a (avec la légende complète collée ensemble) ; Département des Manuscrits, Coll. Clairambault, Ms. 1122, n° 679 (sans légende). — VARSOVIE, Bibliothèque de l'Université, Cabinet des Estampes, ancien fonds royal (avec légende). — VIENNE, Albertina (provient de l'ancien fonds du Hofmuseum, n° 152, lp. 16, n° 30), marges coupées et sans légende).

Flandrin, n° 679. — Le Blanc, 5. — Rastawiecki, 2 ou 3. — Potocki, 6. — Loret, M., Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento, Milano-Roma, 1929, p. 14 et pl. I. — Lauer Ph., Catalogue des Mss. de la Collection Clairambault. Paris 1924, t. II, p. 295. — Sawicka, pl. II.

6. Carrousel donné à la Place Royale en 1612 (petit).

240 × 291 mm., à l'eau-forte. Fig. 4.

Le même carrousel que le précédent, mais représenté dans un autre moment. Le côté gauche de la gravure, c'est-à-dire l'emplacement devant la loge de la Reine, est plus vide : on y voit des figures détachées de cavaliers et de soldats à pied, courant la lance à la barrière et jouant à différents jeux. Le cortège est plus restreint, il n'occupe que le côté droit de la place, sauf les groupes qui défilent par la porte centrale du Château de la Félicité, autrement appelé de la Paix, qui sur cette gravure est plus reculé au fond. Le terrain est

(4) Bouchot, p. 264 : « Joûte triomphale gravée par Ziarnko Polonus (Legrain). »

laissé en blanc, au lieu d'être ondulé et ombré comme dans le grand Carrousel. La gravure est accompagnée d'une dédicace, signée par les mêmes majuscules : I.B.D.V.A. et les groupes du défilé sont désignés par les chiffres et les lettres des renvois. Ainsi, les majuscules désignent les bâtiments, les loges, les spectateurs; les minuscules, — les groupes du tournoi et les personnages prenant part au défilé qui sort par la porte du Château ; les chiffres romains accompagnent les rangs du cortège et les chiffres arabes désignent les personnages et les chars défilant sur la place. Nous ne connaissons pas d'exemplaires de cette gravure accompagnés d'une légende imprimée; seule l'épreuve faisant partie de la Collection Hennin est munie d'une légende manuscrite ; comme c'est le seul texte connu par nous, nous le citons ici afin de faciliter la compréhension de la planche.

A. camp de la place royale.
B. les Barrieres du Camp.
C. Cinq cent mousquetaires.
D. Gardes suisses.
E. Les echaffauts pour les spectateurs.
F. Le peuple dans l'espace entre les barrieres et les échaffauts.
G. La lice de quarante toises de long.
H. le theatre du Roi et de la reine.
I. les archers du Corps et la garde des cent suisses.
K. l'echafaut ou étoint les prix des courses.
L. l'echafaut ou etoint les quatre juges du camp.
M. echafaut de la roine marguarite.
N. le Sr descury qui recevoit a la barriere les assaillans — montroit leur places.
O. le palais de la félicité de 8 toises de long, 5 de large, 3 de hauteur.
P. basse cour du palais de la felicité.
Q. Ballastres du donjon.
a. le Sr de Groslin marechal de camp des chevaliers de la gloire.
b. le Sr de St. etienne aide camp des chevaliers de la gloire.
c. cinq herauts d'armes.
d. un chariot tiré par six chevaux ou etoint les armes des cinq tenans.
e. douze tambours et huit joueurs de cornemuse.
f. trente chevaux bordés ménés chacun par deux estafiers.
g. cinq geans.
h. un grand rocher sur lequel etoit un arbre sur lequel etoint les cinq ecosses des chevaliers de la gloire.
i. trente pages.
k. le char de la gloire.
l. cinq pages portant les ecus des chevaliers.
m. cinq chevaux richement harnachés.
n. cinq ecuyers portant chacun une lance.
o. le Sr de Groslin marechal de camp des...
p. les tenans ou chevaliers de la gloire.
q. cinq ecuyers.

Première compagnie des assaillans les chevaliers du soleil.

1. L'aide de camp suivi de quatorze trompettes.
2. deux elephants portant chacun une tour.
3. vint chevaux de combat caparaconnés à l'africaine.
4. une machine en forme de foret de lauriers dans laquelle etoit apollon avec les muses.
5. vint quatre pages.
6. le chariot du soleil suivi de 4 ecuyers du prince de Conti.
7. le marechal de levardin et son ecuyer.
8. Mr de polaison et le Cte de la chapelle parrain des chevaliers du soleil.
9. Mr le prince de Conti chef des chevaliers du soleil.
10. les chevaliers du soleil suivis de leurs estafiers.
11. quatre ecuyers portant lances suivis de 4 laquais.

Seconde compagnie des assaillans les chevaliers du lis.

12. laide de camp suivi de 12 trompettes.
13. trente chevaux.
14. ecuyers portants chacun une lumière.
15.
16. le grand char des deux grandes couronnes, tiré par dix chevaux et entouré de douze estafiers.

17. tambours, fifres, harbois.
18. le S[r] de Sourdiac marechal de camp avec ses deux estafiers et deux pages.
19. vint estafiers.
20. les six chevaliers du lis.
21. six ecuyers portant les ecus des chevaliers.

Troisième troupe des assaillans chevaliers de la gloire.

22. douze trompettes.
23. dix chevaux caparaçonnés.
24. douze kambois et cornes.
25. six pages.
26. urgande la decognue montée sur un dragon tirant apres soi la tour de l'univers.
27. seize estafiers suivis de deux ecuyers.
28. Mr de Varennes marechal de camp avec son ecuyer et huit estafiers.
29. les deux chevaliers des .... et leur deux ecuyers.

Quatrième compagnie des assaillans. La persée françois.

30. huit trompettes.
31. douze esclaves.
32. douze estafiers françois.
33. huit pages a cheval et quatre ecuyers.
34. Mr de bouteville marechal de camp, suivi de son ecuyer et quatre estafiers.
35. deux chevaux de parade.
36. le chariot de persée françois tiré par six caff. sur lequel avoit le persée françois entre la france et l'espagne.
37. le cheval pegaze conduit par deux arabes.
38. un grand rocher representant celui ou avoit été attachée andromede.

Seconde journée.

Chevaliers du soleil. Premier troupe des assaillans.

39. l'aide de camp et huit trompettes.
40. vint chevaux.
41. le char de triomphe trainé par six leopards.
42. douze satires jouant de cornets et hautbois.
43. quinze pages a cheval.
44. cinq ecuyers.
45. quinze prêtres des payens.
46. un soldat ancien.
47. le temple de la fidélité.
48. douze trompettes.
49. vint estafiers.
50. le S[r] de chemines marechal de camp suivi de son ecuyer et six estafiers.
51. les chevaliers de la fidélité suivis de leur ecuyers.

Les chevaliers de phoenix, seconde troupe.

52. l'aide de camp suivi de douze trompettes.
53. deux ecuyers suivis de douze chevaux.
54. seize pages a cheval.
55. hautbois.
56. le char du Soleil tiré par quatre chevaux aislés.
57. deux rhinoceros.
58. deux geants.
59. le palais de la renommée.
60. quatre estafiers et deux ecuyers.
61. le S[r] dalincourt marechal de camp suivi de ses deux ecuyers et six estafiers.
62. le chevalier du phœnix a cheval.

les Rois de l'air. troisième troupe.

63. l'aide de camp et neuf trompettes.
64. neuf chevaux menes par dix huit estafiers.
65. neuf pages a cheval.
66. un navire tout doré.
67. dix huit estafiers et neuf ecuyers.
68. monsieur d'andelot marechal de camp.
69. les trois rois de lair.
70. trois ecuyers portant leur ecus et leur lances.

les nimphes de diane. quatrième troupe.
71. un ecuyer devant dix trompettes.
72. dix chevaux conduit par vint estafiers.
73. une foret sur un mont avec le dieu pan.
74. vint pages a cheval.
75. cinq ecuyers.
76. les cinq chevaux du combat des nimphes conduits par vint estafiers.
77. le S[r] de meuvy marechal de camp suivi de six estafiers.
78. le charoit des nimphes tiré par huit cerfs.
79. cinq ecuyers portant les ecus et épées des assaillans.

les chevaliers de l'univers, cinquième troupe.
80. huit trompettes.
81. huit estafiers.
82. huit pages et quatre nains a cheval.
83. le chariot du globe de l'univers tiré par six chevaux attelés de front.
84. le S[r] de bebezé marechal de camp ayant à ses cotés quatre estafiers.
85. les chevalers de l'univers accompagnés de six estafiers et trois ecuyers.

les illustres Romains, sixième troupe.
86. seize trompettes.
87. deux porte enseignes romains S.P.Q.R.
88. deux rois d'asie prisonniers.
89. le chariot du triomphe de l'asie tiré par quatre elefans, avec douze asiens enchainés.
90. deux porte enseignes, et rois africains suivis du chariot du triomphe d'afrique et douze africains enchainés.
91. chariot du triomphe d'europe tiré par quatre chevaux, precedés de deux rois et suivi de douze captifs.
92. vint sept chevaux menés par vint sept estafiers.
93. pages a cheval.
94. trente estafiers.
95. le chariot de la victoire.
96. le S[r] de fresnel marechal de camp.
97. les illustres romains.
98. neuf ecuyers.

La gravure est signée à droite en bas : *J. Ziarnko Polonus Fecit Parisiis* 1612.

CRACOVIE. Musée Czartoryski ; épreuve avec dédicace mais sans légende. Inv. R. 9360. — Musée National, Section Czapski, exemplaire sans légende. Inv. 75934. — PARIS. Bibliothèque nationale; 3 exemplaires : Département des Estampes, Série Qb, vol. 27 *a* (épreuve endommagée à l'angle gauche supérieur ; encadrement gravé sur modèle d'un cadre baroque) ; AA. 3. Suppl. rel. (épreuve tachée et endommagée à l'angle gauche inférieur) ; Coll. Hennin, n° 1684, avec une légende manuscrite. — VARSOVIE. Musée National. Inv. 24320, épreuve sans légende, mais avec de grandes marges.

Rastawiecki, 2 ou 3. — Potocki, 5. — Jeżewski, 830. — Duplessis, Inventaire, n° 1684.

7. Sabbat de Sorcières. 1613.

245 × 315 mm. (scène) ; 254 × 324 mm. (planche). — A l'eau-forte. Fig. 24.

La gravure représente différentes scènes de sorcellerie se déroulant simultanément. En haut, à droite, le Satan est représenté sous la forme d'un bouc, assis sur une chaire entre deux femmes. Au milieu, trois sorcières font bouillir un liquide dans un grand chaudron placé sur un trépied, dont la fumée s'envole en l'air. Dans cette fumée, on aperçoit des monstres fantastiques ainsi que des sorcières se rendant au sabbat montées sur des balais. Parmi les scènes qui servent de fond, on remarque, à droite au premier plan, un banquet des diables accompagnés de femmes habillées selon la mode du temps, plus au fond des cercles de danseurs, un groupe de musiciennes et une foule d'hommes et de femmes de toutes conditions. A gauche, de petits garçons surveillent les crapauds qui ont amené les sorcières au sabbat. La légende très détaillée explique toutes les scènes et personnages représentés.

Signé à gauche, en bas : *I. Ziarnko fec.*

Cette gravure a été exécutée pour l'ouvrage de Pierre de Lancre, *Tableau de l'Inconstance de mauvais anges et demons...* Paris, 1619 (entre pp. 118 et 119). A Paris, chez Jean Berjon, rue Saint-Jean-de-Beauvais, au Cheval-Volant.

Il existe une copie faite par Crespy au XVIII[e] siècle.

BRUXELLES. Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes, cote : S. II 36109 (épreuve endommagée et faible). — COPENHAGUE. Musée Royal des Beaux-Arts, Cabinet des Estampes. — CRACOVIE. Musée Czartoryski, Inv. R. 9370 (gravure seule). — PARIS. Bibliothèque nationale, Département des Imprimés, 2 exemplaires de l'ouvrage de P. de Lancre (R. 7790 épreuve meilleure, mais endommagée ; R. 8858 épreuve mieux conservée, mais plus faible). — Bibliothèque Polonaise, l'ouvrage de P. de Lancre. — VARSOVIE. Coll. particulière de Z. Przesmycki.

Chimera, t. VII, 1903-1904, pp. 405-417. — Z. Przesmycki. Pro arte. Warszawa, s. d. Nieznana rycina Jana Ziarnka, pp. 466-486. — J.S. Bystroń, Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Warszawa 1932, t. I, pl. en face de la p. 304. — J. Tuwim. Czary i czarty polskie, Warszawa 1924; repr. sur le frontispice.

Une partie de cette gravure est reproduite sous le titre : « Satan, sous l'Aspect d'un Bouc, préside au Sabbat », dans l'article du D[r] M. Boutarel « Histoires de Sorcières » dans la Revue « Pro Medico », 10[e] année. Paris 1933, p. 188.

8. Frontispice pour *Les Œuvres de Lucian de Samosate. Paris* 1613.

210 × 152 mm. (planche) ; 207 × 150 mm. (l'encadrement). A l'eau-forte ; rehauts au burin. Fig. 13.

Le titre se trouve au milieu ; à gauche et à droite il y a deux colonnes chacune composée de quatre scènes superposées, numérotées en zones horizontales, deux à deux. Au milieu, en haut, on voit dans une niche le buste de Lucien avec l'inscription : ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ. En dessous, un arbre sur lequel deux Eoles soufflent ; sur le phylactère on lit : *Agitata viresco*. Les scènes représentent : I. L'Enlèvement de l'Europe. II. Les Parques. III. La Fortune (?) sur le trône, entourée d'Allégories. IV. Alexandre et Roxane. V. Une centauresse allaitant ses enfants. VI. L'Abondance (?) environnée de quatre amours devant une reine, accompagnée de deux femmes. VII. Hercule. VIII. Un vieillard aux oreilles d'âne, assis sur un trône, entouré de sept figures allégoriques avec la Calomnie au milieu.

Le titre est gravé au burin et non imprimé : *Les œuvres de Lucian de Samosate Autheur grec. De nouveau traduites en François et Illustrées d'Annotations et de Maximes Politiques en Marge. Par I. B.* [Jean Baudoin.] En dessous : *A Paris Chez Iean Richer rue S. Iean de Latran a l'arbre verdoyant et en sa boutique au Palais sur le perron Royal* 1613. Signé à droite, en bas de la dernière scène : *I. Ziarnko Polo : fe.*

CRACOVIE. Musée Czartoryski, bibliothèque (l'ouvrage de Baudoin). Musée National, Section Czapski ; frontispice seul. Inv. 75935. — PARIS. Bibliothèque nationale, Département des Imprimés ; l'ouvrage de Baudoin. Z. 3731, 4°. — VARSOVIE. Musée National, six scènes découpées du frontispice (I. III, IV, VI, VII, VIII). Inv. 63323.

Potocki, 8.

9. Frontispice pour l'ouvrage de P. de Mouilhet, *La Vie*. Paris 1613.

137 × 87 mm. (planche). A l'eau-forte ; rehauts au burin. Fig. 32.

Le frontispice est conçu comme un porche placé sur un socle et couronné d'un tympan. Sur le socle, des deux côtés du porche, on voit deux figures allégoriques : à gauche, un homme penché, tenant l'emblème du globe (?) sur le dos et montrant sa langue de son doigt ; à droite, un vieillard ailé, aux pieds de bouc, tenant sur le dos une bûche enflammée, surmontée d'un phénix et portant une faux dans sa main gauche ; à ses pieds on aperçoit une clepsydre. Dans le tympan rayonne le soleil, des deux côtés on y voit les armes de France et de Navarre. Sur le socle, en dessous des figures, se trouvent d'un

côté les attributs de Mercure et de l'autre un cœur ailé avec une croix, au-dessus d'une torche. Le titre contient en même temps la dédicace : *La Vie. Au Tres-Chrestien Roy de France et de Navarre Lovys XIII. Par P. de Mouilhet, Conseiller au siege presidial de Carcassonne. A Paris Ches Toussaints du Bray rue S. Iacques aux Espics meurs et au Palais.* 1613. Signé à gauche, en bas : *Ziarnko Polo : fe.*

CRACOVIE. Musée Czartoryski, bibliothèque (le volume entier). Musée National, Section Czapski (le volume entier). — PARIS. Bibliothèque nationale, Département des Imprimés, 3 exemplaires avec la signature de Ziarnko et un seul sans le nom de l'artiste. Les trois exemplaires à la Bibliothèque nationale de Paris diffèrent par le frontispice :

1. Cote : R. 11907. 8°. Signé : *Ziarnko Polo : fe.*
   Sur le cartouche, au milieu en bas, on voit l'adresse de l'éditeur : *A Paris Avec Privilege du Roy ches Planchon rue S. Hilaire*, et la date en dessous, deux chiffres (deux de chaque côté) : 16 13. Dans le texte du volume, nous trouvons 7 gravures (Potocki signale erronément 6) représentant des figures géométriques.
2. Cote : R. 11906. 8°. Signé comme le précédent.
   L'épreuve est meilleure. L'adresse de l'éditeur est différente : *A Paris ches Toussaints du Bray rue S. Iacques aux Espics meurs et au Palais.* La date est disposée en dessous, également les deux chiffres deux à deux : 16 13.
3. Cote : Rés. R. 1939.
   Le même frontispice, mais sans la signature de Ziarnko. Sur le cartouche, l'adresse de l'imprimeur : *A Paris l'Impression de Char les Chappelain rue de Carmes.* 1613. Ici la date est insérée à l'adresse de l'imprimeur et non plus écrite sur la bordure. L'épreuve est soigneuse et précise. Elle fait l'impression d'être une gravure avant la lettre.
   A la fin de chacun de ces trois exemplaires on lit : *Achevé d'imprimer le* 13 *Septembre* 1613. *De l'Imprimerie de Charles Chappelain, rue des Carmes, au College des Lombards.* Les initiales, culs-de-lampe, en-têtes sont les mêmes dans les trois volumes.

Potocki, 9.

10. Les Etats Généraux de 1614.

505 × 391 mm. (avec le double encadrement) ; largeur de la planche 392 mm. ; largeur de la gravure avec le texte 575 mm. A l'eau forte. Fig. 7.

La gravure représente la séance des Etats Généraux à l'hótel Bourbon en 1614. Au fond de la grande salle on voit le jeune roi sur le trône, entouré des membres de la famille royale et des dignitaires de l'Etat ; dans la salle, les membres des Etats Généraux ; sur les galeries, le public. En haut, sous la voûte, flottent en l'air deux figures allégoriques symbolisant la Paix et la Justice. Entre elles, on voit les armes de France et de Navarre. Au bas de la planche, il y a les armoiries composées du roi, soutenues par deux génies ailés. La légende très détaillée explique les personnages les plus remarquables et les groupes ; elle est d'habitude collée à la gravure de deux côtés, formant des colonnes verticales. La gravure est signée au milieu, en bas, sur la corniche : *Joan. Ziarnko Polonus fecit.* A la fin du texte se trouve l'adresse de l'éditeur : *A Paris, chez Jean le Clerc.* 1614.

Le texte commence par le titre : *Ordre Et Seance des Estats Generaux De France Tenus et Ouverts a Paris Le XXVII Octobre M.DC.XIV.* Puis vient la dédicace à la Reine, signée comme celle du Carrousel : I.B.D.V.A.

Il existe une copie de cette gravure, exécutée par Picquet en 1789, avec quelques variantes. Nous connaissons deux exemplaires de cette copie : au Musée Czartoryski, Inv. R. 9364. et au Musée Carnavalet, dans la Section des Evénements Historiques.

CRACOVIE. Musée Czartoryski. Inv. R. 9363. — DRESDE. Cabinet des Estampes de l'Etat. — GOŁUCHÓW. Collection Czartoryski. Inv. 1299 (sans légende). — PARIS. Bibliothèque nationale : *a*) Cabinet des Estampes : Série AA. 4 in fol. (texte collé à la gravure de deux côtés, formant des colonnes verticales ; épreuve légèrement endommagée) et Coll. Hennin, N° 1727 ; *b*) Département des Manuscrits : Coll. Clairambault, ms. 1129, n° 1080 (exemplaire avec la légende complète). — Bibliothèque Polonaise, acquisition récente (sans légende).

Nagler, 2. — Ch. Le Blanc, 3. — Rastawiecki, 4. — Potocki, 10. — Sawicka, pl. V. — M. A. Flandrin, Inventaire des pièces dessinées ou gravées... Paris 1887, Ms. 1127, n° 1080. — Duplessis, t. V, n° 1727. — H. Mireur, Dictionnaire..., t. VII, p. 586. — Ph. Lauer, Catalogue des Manuscrits de la Coll. Clairambault. Paris 1924, t. II, p. 295.

11. Allégorie sur la double Alliance de la France et de l'Espagne (1615?).

262 × 335 mm. — A l'eau forte. Fig. 1.

Le coq gaulois et l'aigle autrichienne de la famille royale de l'Espagne se font face, portant tous les deux des couronnes royales sur la tête. Le fond est constitué par un paysage : un château sur un haut rocher domine une ville fortifiée descendant vers la mer ; des bateaux à voile et des canots se voient sur la mer. Au premier plan, le sol est couvert de plantes et de fleurs ; en l'air flottent deux paires de génies ailés tenant des cartouches aux armoiries de France et de Navarre, entourés des emblèmes de l'ordre du Saint-Esprit, et celles d'Espagne décorées d'une branche d'olivier et d'une branche de palmier. La gravure symbolise l'alliance des deux pays par le double mariage, proclamé en 1612 et réalisé en 1615, entre Louis XIII et Anne d'Autriche, infante d'Espagne, et Philippe d'Espagne et Elisabeth de France.

Signé à gauche aux pieds du coq : *Ziarnko Polo : fecit.*

Nous connaissons deux exemplaires de cette gravure : une bonne épreuve conservée à Amsterdam, avec la signature de l'artiste très distincte, mais coupée aux bords de la planche ; et celle du Cabinet des Estampes de Paris, qui était classée comme anonyme, car le nom du graveur y est presque entièrement effacé ; elle est accompagnée d'un sonnet et d'une dédicace, imprimés sur le même feuillet qui mesure 472 × 335 mm. La dédicace à la Reine contient un intéressant passage qui nous enseigne que le château sur la gravure doit rappeler à la Reine une vue qui lui est agréable. La signature de l'auteur de la dédicace est malheureusement coupée ; par analogie avec une autre gravure contenant une dédicace semblable, on pourrait avancer l'hypothèse que c'était peut-être Franc-Anthoine de la Porte. Comme le sonnet est très caractéristique et explique le sens de la gravure, nous le citons en entier :

Le Cocq gentil oyseau amy du blond Soleil,
Gay trompette du iour,heraut de la lumiere
Appelle les humains desille leur paulpiere
Et pour benir son astre, interrompt leur sommeil.

L'aigle en cette amitié demande rang pareil,
Quoy que diversement ; car son aisle legere
Pour contempler Phœbus au fort de sa carriere,
D'un vol haut et hardy fait service à son œil :

Solaire est l'un et l'autre, et leur race ordinaire
A en particulier mainte marque solaire,
Quand la poulle du cocq forme donc les petits,

Et l'aigle ceux de l'aigle altiere en est l'engeance :
Mais si l'Aigle du Cocq avive la semence,
C'est pour avoir des vrays oyseaux de Paradis.

Suit la dédicace qui occupe 29 lignes. Voici son commencement et sa fin :

Felicitation a la Reyne sur l'accomplissement de son mariage.

Madame,

La tempeste espouuantable qui s'estoit leuuee en cest Estat, fut cause à vostre arrivée que la France ne peut faire retentir les acclamations de la ioye qu'elle auoit conçeu d'un abord tant desiré : ...

...Ce sont les affections sinceres et cordiales que poussent vos fideles subiects, et moy en particulier qui avoy desir d'accompagner ce Tableu de la representation d'un parterre, dont le dessein vous sera paradvanture aggreable : mais ie ne pouvoy commodement proceder à l'operation d'iceluy, que vous ne fussiez auparavant arrivee, comme vous le iugerez quand i'aurez l'honneur d'en faire present à vostre Royalle Maiesté, de laquelle i'ay le bien de me pouvoir dire...

(Ici le texte est coupé.)

AMSTERDAM. Rijksmuseum, Prentenkabinet. Inv. 22412. — PARIS. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série Histoire de France.

Sawicka, pl. III.

12. La Paix procurée aux Peuples par la double Alliance. 1615.

163 × 385 mm. (avec l'encadrement mais coupée). — A l'eau forte. Fig. 10.

La représentation allégorique des deux mariages unissant les maisons royales de la France et de l'Espagne. Au milieu « Himen » présente les branches d'oliviers aux deux couples royaux debout à ses côtés : à sa droite le roi de France et Anne d'Autriche ; à sa gauche Philippe d'Espagne et Elisabeth de France. Tout ce groupe se tient sur les cimes entrelacées de deux palmiers ; des deux côtés, au premier plan, on voit les personnifications de deux fleuves : la Seine à gauche et le Tage à droite. Les deux grandes figures féminines, debout à côté des fleuves, symbolisent la France et l'Espagne. Leurs attributs — une branche d'olivier et des épis de blé, ainsi que la pomme de Grenade tenue par l'autre femme et les animaux qui les accompagnent — caractérisent les deux pays. Les textes en vers, en dessous des groupes et des figures, sont exécutés sur la planche même. Le paysage du fond présente une vue de la mer et un château situé sur un rocher, semblable à celui de la gravure précédente.

Cette pièce n'est pas signée ; mais sa composition a des analogies frappantes avec le « Triomphe général des Victoires » ; le fond de la scène rappelle vivement celui de la « double Alliance ». Nous l'attribuons donc à notre graveur. Le titre et la date que l'on aperçoit sur la reproduction sont ajoutés à la main. Il existe un autre exemplaire dans la Collection Hennin, faisant partie d'un Almanach pour l'an 1617. Il est probable que l'on ait utilisé la gravure déjà connue comme vignette pour orner le haut de l'Almanach. Le texte de cette planche porte à la fin l'adresse de l'éditeur : *A Paris, chez Nicolas de Mathoniere. Rue Mont-Orgueil a la Corne de Daim.* Deux gravures constituant les cadres latéraux de cette estampe, sont exécutées par un autre graveur.

PARIS. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, 2 exemplaires : Série Histoire de France, Qb. 28 et Coll. Hennin, n° 1804.

Duplessis, Collection Hennin, p. 229.

13. Le Lit funéral de la Reine Marguerite de Valois. 1615

225,5 × 327 mm. (scène seule); 248 × 327 mm. (avec le texte). — A l'eau-forte. Fig. 8.

La scène représente la pompe funèbre de la Reine Marguerite de Valois, dans son appartement à l'hôtel du Faubourg Saint-Germain. Le corps de la Reine, embaumé et en robe d'apparat, repose assis sur un lit très élevé, flanqué de quatre grands flambeaux aux armes de France. Le jeune roi, son chapeau à la main et un cierge allumé dans l'autre, s'approche du catafalque, entouré de nobles, du clergé et de dignitaires. Un groupe de dames de la cour en grand deuil, prie devant le corps de la Reine. Quelques courtisans manifestent leur douleur en s'essuyant les yeux. Une foule recueillie assiste à la cérémonie funèbre. Le titre en haut explique le sujet de la gravure et les trois strophes en dessous font l'éloge de la défunte. Signé à gauche en bas : *Ziarnko Polonus fecit* 1615.

La seule épreuve que nous connaissions existe au Musée Czartoryski. Potocki mentionne un second exemplaire à la Bibliothèque nationale de Paris, mais malgré de longues recherches nous ne sommes pas arrivés à le retrouver.

CRACOVIE, Musée Czartoryski. Inv. R.9352.

Le Blanc, 4. — Rastawiecki, 51. — Ms. de Heinecken (Dresde), t. XXII, 68 v°. — Potocki, 11.

14. La Chasse aux voleurs et renards (1616).

198 × 250 mm. (planche); 193 × 248 mm. (scène seule). — A l'eau-forte. Fig. 12.

Cette gravure est une satire sur les actions et la mort de Concini, maréchal d'Ancre, favori de la Reine Marie de Médicis, détesté par les grands et par le peuple français, pour son avidité et sa malfaisance. Il fut supplanté et tué en 1617.

Au milieu de la gravure nous voyons une maison de campagne flanquée d'un jardin avec des espaliers et des tonnelles où se promènent des cavaliers élégants et des couples amoureux; au fond, à droite, on voit dans un pré la chasse au renard qui, affolé par les chiens et les cris des femmes, passe en se sauvant, entre les jambes de l'une d'entre elles. — La gravure est une illustration des vers imprimés en dessous, qui contiennent des allusions politiques et sociales sur la vie de Concini. Le titre de la gravure se trouve au-dessus de la scène. La signature de l'artiste, difficilement lisible, se trouve en bas, au milieu, vers la gauche, dans les buissons : *Ziarnko*.

PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. Série : Histoire de France (2 exempl.). Qb.1. Qb.28. La gravure y est classée comme inconnue. Sur l'exemplaire Qb.1 on a ajouté à la main l'explication suivante : 1616. *La maison du Mareschal d'Ancre au Faubourg St. Germain est pillée par les mécontens le mesme iour* 1[er] *septembre.*

15. Tableau et Emblèmes de la Détestable vie et Malheureuse fin du Maistre Coyon.

193 × 299 mm. (scènes), 204 × 304 mm. (planche). — A l'eau-forte. Fig. 14.

La gravure est partagée en six carrés contenant des scènes satiriques de la vie et de l'activité de Concini qui est représenté sous la forme d'un écureuil malfaisant. Les scènes commencent à droite par en haut où l'on voit l'écureuil dans une cage qui tourne; les ennemis de Concini assistent en bas à la scène. Ensuite, l'écureuil renverse un vase avec trois fleurs de lys. Dans la scène suivante il est tué sur un pont-levis par un homme sortant d'un porche, allusion au Capitaine Vitry qui l'a tué le 24 avril 1617 à la sortie du Louvre. Ensuite l'écureuil cherche asile sous le porche d'une église, mais il est rattrapé, pendu sur une place

publique à l'entrée d'un pont, et enfin brûlé sur un bûcher, après que son corps fût traîné par terre. Le titre cité en dessus, est gravé sur la planche même, au-dessus des scènes. Au-dessous il y a dix strophes intitulées : *Mytologie des Emblemes de Coyon*, commentant les événements représentés. La succession des scènes de droite à gauche est expliquée à la fin par les vers suivants :

Ce qu'il est dépeint à l'envers
N'est pas arriué sans mystere
Le Coyon qui vouloit tout faire,
Renuersoit ainsi l'Univers.

Puis on a ajouté : « *Qui le onore? François ou Italien.* » L'adresse de l'éditeur est apocryphe : *A Paris chez les 24 et 25 Auril* 1617.

La signature de l'artiste se trouve en bas de chaque scène comme suit : I. *Ziarnko Polonus* 1617, II. *Ziarnko*, III. *Ziarnko Polonus*, IV. *Ziarnko Polo.*, V. *Ziarnko Polo.*, VI. *Ziarnko* 1617.

L'artiste a gravé deux fois le même sujet. Voir le numéro suivant.

CRACOVIE, Musée Czartoryski, Inv. R. 9365 — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, 2 exemplaires : Série Histoire de France et Série AA.3. Suppl. rel. — VARSOVIE, Musée National. Inv. 64509.

Mariette, Notes mss. sur les Peintres et les Graveurs, vol. 3, Paris 1740-1770, p. 287 (au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris). — Rastawiecki, 7 (peut-être s'agit-il de la gravure suivante). — Potocki, 12.

16. Tableau et Emblèmes de la Détestable vie et Malheureuse fin du Maisre (*sic*) Coyon.

189 × 295 mm. (scène) ; 203 × 304 (planche). — A l'eau-forte. Fig. 15.

Cette gravure est la répétition de la précédente. Elle est beaucoup moins travaillée malgré que la disposition des scènes est plus juste : elles se suivent de gauche à droite dans les deux zones horizontales. Il y a quelques petites différences dans les détails. Ainsi dans la première scène les barreaux sont dessinés seulement sur le devant de la cage ; dans la deuxième scène, au lieu du portique ouvert on voit trois arcades et un mur avec une fenêtre grillagée. Dans la troisième scène le fond est à peine esquissé sans distinction des plans. Même négligence dans le dessin du fond des deux scènes suivantes ; surtout dans la représentation des maisons sur la place et de celles de l'autre côté du fleuve. Par contre, grâce à la négligence des détails, les figures humaines se dessinent plus nettement dans cette deuxième version, mais elles sont moins fondues avec l'ambiance.

Le titre de la gravure est mis en dessous, gravé sur la planche. Le texte qui suit est le même que dans la gravure précédente. Dans l'exemplaire de la collection Hennin (vol. XX, n° 1812) au lieu de « maisre » coyon on a écrit correctement : « maître ».

La signature de l'artiste, presque effacée, est tracée légèrement sur les scènes : I, II et IV : *Ziarnko*.

PARIS. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, 2 exemplaires : Coll. Hennin, n° 1812 et Série Histoire de France, Qb.28.

Duplessis, Inventaire de la Coll. Hennin, t. I, p. 230, n° 1812. — Rastawiecki, 7 (peut-être s'agit-il de la gravure précédente).

17. Assemblée des Notables à Rouen. 1617.

264 × 195 mm. (scène) ; 268 × 198 mm. (planche). — A l'eau-forte. Fig. 16.

La gravure représente la salle de l'Assemblée vue d'en haut. Les notables sont assis en

une seule rangés sur des bancs qui forment un rectangle, aux coins supérieurs légèrement arrondis. La légende imprimée qui accompagne la gravure donne une explication exacte des personnages représentés et contient les renvois marqués par des majuscules : A — V. L'estampe est d'habitude intitulée : *Plan de la Seance tenue à Rouen*... mais le titre n'est pas toujours formulé de la même façon.

Signé à gauche en bas : *Joan. Ziarnko Polonus fecit.*

Dans les deux exemplaires de la Coll. Hennin le titre et l'adresse de l'éditeur varient comme suit : N° 1832, titre : *Plan veritable de la Séance tenue à Rouen, en l'Assemblée des Notables le quatrieme Decembre.* La légende est imprimée sur le même feuillet en dessous; l'adresse de l'éditeur est : A Paris chez Nicolas Rousset — Libraire en l'isle du Pallais vis-à-vis des Augustins. N° 1833, titre : *Ordre véritable de l'Assemblée des Notables faicte en la ville de Rouen*... La disposition de la légende diffère de la précédente, et l'adresse de l'éditeur modifiée porte une date bien postérieure : A Paris. Chez Nicolas Rousset, Libraire en la grande salle du Palais, du costé de la Cour des Aydes. M.DC.XXIX.

BERLIN, Cabinet des Estampes. Inv. 502-137 (avec légende et encadrement). — LWÓW, Musée Lubomirski. Inv. 27267 (sans légende). — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, 4 exemplaires. Série Pd.18 (avec la légende imprimée sur le même feuillet, en dessous); Coll. Hennin, n° 1832 (avec la même légende); n° 1833 (avec la légende imprimée sur les marges latérales de la gravure et complétée à la main); Série Histoire de France Qb.28 (légende en dessous, sous l'adresse de l'éditeur).

Nagler, 1 (Plan de l'Assemblée...). — Ch. Le Blanc, 2. — Duplessis, n°s 1832 et 1833. — Kołaczkowski, 5.

18. Assemblée des Notables à Rouen. 1617.

310 × 260 mm. (planche); 308 × 258 mm. (scène). Hauteur du feuillet avec le texte : 460 mm. — A l'eau-forte et au burin. Fig. 17, 18 et 19.

La salle où se tient la séance est vue d'en haut, en perspective. Deux bancs forment des lignes parallèles allant vers le fond, deux autres, à l'arrière, sont cintrés. Au premier plan la scène est fermée par une balustrade. C'est au socle de cette balustrade que le graveur a mis son nom : *I. Ziarnko Polonus fe. Parisiis.* 1617. Une légende, imprimée en dessous, explique la gravure. Il y a trois états de cette gravure :

I. On remarque six notables au banc du second rang à droite. Les deux premiers notables du banc droit, juste derrière la balustrade, ont des barbes blanches; le second d'entre eux porte une fraise au cou. Le dernier de la rangée se fait remarquer par la position étrange de sa tête. Les lettres des renvois du second rang sont : L, M, N. Le fond au-dessous des majuscules M et N est fait à l'eau-forte, ainsi que le dos du long banc droit. Le titre de la gravure est : Ordre et Seance de l'Assemblée des Notables tenue à Rouen au mois de Decembre 1617. A la fin du texte explicatif on trouve l'adresse de l'éditeur : *A Paris chez le Clerc, rue Sainct Jean de Latran à la Salemandre Royale.* Le renvoi pour la majuscule M dit : *Monsieur de Roissy, Lieutenant Civil de la Prevosté de Paris.* Fig. 17.

II. Les deux notables du second rang à droite, désignés sur la gravure du premier état par les majuscules M et N, sont enlevés avec une partie du banc. A leur place, le graveur a dessiné un motif du tapis, motif qui pourtant ne correspond pas à la position des autres motifs pareils qui sont représentés en perspective. Les deux premiers notables du banc droit ont des barbes noires et le second d'entre eux n'a plus de col tuyauté, mais un col, de forme relevé, comme chez les autres personnages. Le dernier notable du même rang, assis en haut, et désigné par la majuscule E, a la tête refaite; elle n'est plus si raide et d'un mouvement aussi peu naturel que sur l'épreuve du premier état. Les contours du dossier des deux bancs

longs sont renforcés, ainsi que ceux de la balustrade du premier plan et des hémicycles. Les majuscules M et N désignent les deux notables assis, derrière la balustrade, mentionnés ci-dessus. Le renvoi M indique : *Monsieur de Mesmes Lieutenant Civil de la Prevosté de Paris.* Fig. 18.

III. Le banc du second rang du côté droit est prolongé en haut de deux places; deux nouveaux notables y sont placés, tandis que les deux premiers, assis en bas, ont disparu et le banc reste vide à leurs places. Par conséquent le troisième, qui est devenu maintenant le premier, fait le geste de discours en se tournant vers son voisin inexistant, attitude maintenant incompréhensible. Le tapis et le coussin sous les pieds du roi ont changé d'ornement: le tapis est décoré de rinceaux au lieu de fleurs de lys, et le coussin, maintenant double, est uni. Au-dessus du groupe accompagnant le frère du roi, au lieu du baldaquin que l'on remarque dans les deux états précédents, on voit, au milieu de la muraille du fond, la partie inférieure de deux socles et peut-être les pieds de deux flambeaux. Le renvoi à la majuscule M est le même que dans le 2e état. Le titre de la gravure pourtant diffère : *Ordre tenu en la premiere Seance de l'Assemblée des Notables tenue à Rouen au mois de Décembre* 1617. L'adresse de l'éditeur est toujours la même : *A Paris chez Jean le Clerc, rue Sainct Jean de Latran à la Salemandre Royale.* Fig. 19.

Ier état. CRACOVIE, Musée Czartoryski. Inv. R.9350 (marges rognées. la légende écrite à la main sur une feuille volante à part; acquis avant 1889). — Musée National, Section Czapski. Inv. 75933. — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, deux exemplaires : Série Histoire de France, Qb.28 et Coll. Hennin, n° 1834.

IIe état. GOŁUCHÓW. Collection Czartoryski, Inv. 1300. — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, trois exemplaires : Série Oa.31, Histoire de France et Suppl. non reliés. — Département des Manuscrits, Coll. Clairambault, ms. 1233, N4466. — Bibl. de l'Arsenal, Coll. Histoire, portf.213, n° 96 (avec la légende). — VARSOVIE, Musée National. Inv. 24319.

IIIe état. CRACOVIE, Musée Czartoryski. Inv. R.9371 (avec légende imprimée; acquis après 1892). — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série Histoire de France, Pd.18.

Duplessis, 1822, 1834. — Flandrin M.A., Inventaire... Ms. n° 1233. n° 4466. — Schéfer G., Catalogue des Estampes, dessins et cartes composant le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Arsenal. Paris 1894. col. 753 (faussement *Ziaruko!*). — Mireur. t. VII, p. 586. — Wilder H., Beaux-Arts, Catalogue n° 15, pl. VIII. — Jeżewski, 833. — Rastawiecki, 6. — Potocki. 13 et 14.

Le IIIe état de cette gravure est reproduit dans l'ouvrage : H. Bordier et Et. Charton. Histoire de France. 2 vol., Paris 1900, t. II. p. 189; c'est une gravure sur bois, copiée de la gravure de Ziarnko. intitulée : « Assemblée de Rouen 1617 », signée Cagniet D.-Dupré. « Estampe gravée par Jean Ziarnko Polonius » (sic!); la signature du graveur de cette planche est donnée avec la même erreur.

19. Almanach, 1619.

décoré de trois vignettes, chacune d'une planche à part.

La vignette supérieure mesure 127 × 380 mm. (scène), 133 × 383 mm. (planche). Les vignettes latérales 390 × 74 mm. (scène), 395 × 80 mm. (planche). La vignette supérieure est exécutée à l'eau-forte et au burin: les autres uniquement au burin. Fig. 35.

La vignette principale contient la scène de la rédemption par le sang de Jésus-Christ. Le Christ assis, tenant une grande croix de la main gauche, laisse couler le sang de son flanc droit dans la vasque formant une fontaine; plusieurs hommes et femmes se mettent à genoux en prière, devant cette fontaine. A gauche on voit au premier plan un homme et une femme habillés à la mode du temps, portant de grandes croix; au fond on aperçoit d'autres piétons avançant avec leurs croix vers le monticule couronné d'un agneau: on y accède par

un porche et une inscription explique que c'est le chemin où *iusti intrabunt.* Par contre, à droite, c'est le règne de Satan et, après les scènes galantes du premier plan, on voit au fond des flammes et des scènes infernales. La composition est typique pour la conception du Jugement dernier.

Les deux planches qui forment l'encadrement vertical sont conçues comme des colonnes avec base et chapiteau. Leur tronc est partagé en quatre scènes superposées qui représentent, du côté gauche, les actions de miséricorde accomplies par un vieillard envers Jésus-Christ apparaissant sous les traits d'un pèlerin; ce sont des illustrations des commandements : nourrir les affamés, donner à boire à celui qui a soif, accueillir les pèlerins, vêtir les nus. Le côté droit contient des scènes où le même vieillard visite le prisonnier, soigne le malade, enterre un mort, sépare les brebis des boucs Toutes les scènes sont munies d'explications en français tirées du Nouveau Testament. Le titre est imprimé en rouge et noir. Le Calendrier qui occupe toute la place encadrée par les vignettes, est *composé et calculé par M. Iean Petit* et dédié au roi Louis XIII; il contient les commémorations des Saints, les indications pour le temps, les observations pour l'an 1619, telles que les dates des Foires de Lyon, les éclipses de lune, etc. Suit l'adresse de l'éditeur : *A Paris chez Iean le Clerc, rue S. Iean de Latran, à la Salemandre Royale.*

La vignette supérieure est signée au milieu, en bas : *Ziarnko Polonus;* celle de gauche est signée sur la base de la colonne : *I. Ziarnko Polonus Invent.* Le Jugement dernier est gravé par Ziarnko lui-même, tandis que les deux vignettes latérales sont gravées probablement d'après ses dessins.

PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. Coll. Hennin, n° 1857.

Duplessis, n° 1857. — Potocki, 16.

20. Ex-libris aux armoiries « Sas ». 1619.

128 × 169 mm. — A l'eau-forte. Fig. 30.

Cette gravure, malgré ses dimensions assez grandes, est considérée comme un ex-libris. On n'a pas pu établir qui s'en servait car plusieurs familles polonaises avaient le droit à ces armoiries.

Signé à gauche, en bas : *J. Ziarnko Polo.fecit Parisiis.* 1619.

LONDRES, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Chwalewik E., Nieznane ex-librisy polskie. Herold, n° 1, janvier 1936. Varsovie, pp. 7-8 et fig.

21. Armoiries de la famille Chodkiewicz.

167 × 221 mm. — A l'eau-forte. Fig. 31.

Cette gravure est du même type que l'ex-libris précédent. L'écu est tiercé et écartelé en cinq parties; au milieu un dragon sur or, les armes « Gryf »; Canton du Chef dextre — les armes « Kościesza » sur azur; Canton de la Pointe dextre — chevalier sur argent, « Pogoń »; Canton du Chef senestre, un cygne, sur argent, couronne au cou, « Łabędź »; Canton de la Pointe senestre — les armes « Korczak » sur azur. Ces armoiries étaient celles de la famille Chodkiewicz. Vu ses assez grandes dimensions, la gravure était peut-être destinée pour orner le frontispice d'un ouvrage dédié à un représentant de cette famille; il n'est pas impossible que ce soit le hetman Jan Karol Chodkiewicz qui séjournait beaucoup à l'étranger à une époque où il pouvait avoir rencontré Ziarnko.

La gravure est signée dans l'angle droit inférieur : *I. Ziarnko Leopol. Pol. f.*

LONDRES, British Museum. (Seul exemplaire connu, recoupé d'en haut.)

Sawicka, pl. VIII b.

22. Le Père Dominique de Jésus Maria. 1621.

290 × 198 mm. Hauteur avec le texte 320 mm. — A l'eau-forte; rehauts au burin. Fig. 40.

Le moine en habit des Carmes déchaussés est représenté debout au premier plan, tandis qu'au fond, en bas, à une grande distance, on aperçoit une bataille, des cavaliers galopant et le Père Dominique qui les bénit avec une croix.

Son vrai nom était Gérald Vigier. Il était hagiographe français et auteur de plusieurs ouvrages sur la vie des Saints, de La Monarchie sainte, historique, chronologique et généalogique de France, etc. Il mourut en 1638 (voir la *Nouvelle Biographie générale*, par Firmin Didot frères, T. 46. Paris 1866, p. 142).

La gravure est signée dans le coin droit inférieur : *J. le Grain Leopol. Po.* En dessous se trouve le texte : *La vraie Effigie tiree sur le Naturel du R. et tresdeuot P. Dominicque de Iesus Maria, Religieux de l'ordre des Carmes deschaussez, A.*63. 1621. *I. le Clerc excudit.* Sur l'exemplaire du Cabinet des Estampes de Paris on a ajouté à la main, après le chiffre *A.*63 : *estant A Paris en Aoust l'an.*

Le même portrait du Père Dominique, mais ovale et en buste seulement, a été gravé au burin par Michel Lasne (fig. 39). La gravure mesure 181 × 126 mm. (image seule). L'explication en dessous est exactement la même que sur le portrait par Ziarnko. Puis suit l'adresse du graveur et de l'éditeur : *Avec privilege M. Lasne fe. et excudit. I. Messager.*

Il existe au Cabinet des Estampes dans la même série (Ed.27.c) un second exemplaire où l'on a remplacé le nom de l'éditeur *I. Messager* par *Mariette exc.* Ce portrait n'est pas mentionné dans le Catalogue de Le Blanc et c'est peut-être celui que Nagler décrit sous le n° 16 : « Büste eines Prälaten im Geschmacke Mellan's. » (Vol. VII, p. 322.)

Lasne se distingua par de nombreux portraits qu'il grava surtout de sa propre invention et plus rarement d'après le dessin des autres artistes. (Thieme — Becker, Allgemeines Lexikon d. bild. Künstler, vol. XXII, Leipzig 1928, p. 407.)

CRACOVIE, Musée Czartoryski, Inv. R. 9358. — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série AA.3. Suppl. rel.

Potocki, 79.

23. La Rochelle. 1621.

343 × 230 mm. (scène) ; 345 × 232 mm. (planche). — A l'eau-forte ; rehauts au burin. Fig. 21.

Une vue topographique de la forteresse et de la baie. La ville est entourée d'une enceinte de murs, de bastions, de tours et de fossés. Devant des soldats armés sont en train de relever un plan du terrain. Les chiffres gravés sur le plan correspondent à la légende imprimée à côté et intitulée : *Les noms des lieux les plus remarquables qui sont dans la ville de la Rochelle.* Le titre est imprimé en haut de la gravure : *Pourtraict de la ville de la Rochelle avec ses forteresses, comme elle est à present.*

La gravure est signée dans le coin droit inférieur : *J. Ziarnko Leopol.*

Il existe deux variantes de cette estampe. Elles ne diffèrent pourtant que par certains détails dans le texte de la légende et par la date, ainsi que par l'adresse de l'éditeur : 1) *A Paris chez Jean le Clerc le jeune, rue S. Jacques.* 1621 ; 2) *A Paris chez Jean Leclerc rue s. Jacques à l'Estoille d'or.* 1627.

CRACOVIE, Musée Czartoryski, Inv. R. 9351 (exemplaire avec la légende et de grandes marges). — LWÓW, Ossolineum, Coll. Pawlikowski, Inv. 3957 (légende endommagée), version 1). — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, deux exemplaires avec la légende imprimée sur la même feuille : Série AA.3 Suppl. rel. et Coll. Hennin, n° 1943. — VARSOVIE, Musée National, Inv. 24321 (variante dans le n° 4 de la

légende : mot *Villeneufve* est autrement partagé; le titre occupe plus de place en largeur, les lignes deviennent plus épaisses à partir du n° 31. S. Syon).

Duplessis, n° 1943. — Rastawiecki, 8. — Kołaczkowski, 9. — Jeżewski, 832. — Potocki, 78.

24. S. Jean d'Angély. 1622.

326 × 470 mm. — A l'eau-forte. Fig. 20.

Une vue topographique de la forteresse et de ses environs pendant le siège de 1621. Au premier plan à gauche, on voit, en haut, des canons tirer sur la ville. A l'angle droit supérieur on a gravé l'emblème de la ville : la tête de S. Jean sur un plateau, entouré de lys héraldiques. Les chiffres que l'on aperçoit sur la planche, renvoient à la légende qui accompagne cette gravure. Elle est intitulée : *Pourtraict de la Ville et Forteresse de Sainct Jean d'Angely, avec l'assiette de ladite ville et des Batteries qui s'y sont faictes.* Puis vient la description de la situation et l'histoire de la ville et de ses batailles récentes; ensuite les noms des lieux les plus remarquables tant dans la ville, qu'autour de S. Jean d'Angély. L'adresse de l'éditeur complète la légende : *A Paris chez Jean le Clerc, le ieune, rue S. Iacques à l'Estoille d'or.* 1622.

La gravure est signée à droite, en bas : *J. Le Grain Leopoliensis Polonus.*

PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série AA.3. Suppl. rel. (légende à part; elle devrait être recollée ensemble et ne possède l'encadrement que de trois côtés).

Rastawiecki, 9. — Potocki, 83.

25. Vues des Villes conquises par le roi Louis XIII.

248 × 347 mm. (planche). — Au burin et à l'eau-forte. Fig. 11.

La gravure représente au milieu Louis XIII à cheval, sceptre à la main, couronne de lauriers sur sa tête, terrassant ses ennemis : une femme monstrueuse à tête de Méduse et un chevalier armé. Au fond on voit des troupes de soldats, en haut les armoiries réunies de France et de Navarre. L'inscription sur le phylactère explique : *Veni, vidi, vici.* En dessous de cette image centrale nous trouvons cette inscription altière : *Quod volui, obtinui semper,...* etc. Tout autour de la scène centrale, la planche est partagée en rectangles, dont chacun contient dans un ovale la vue d'une des quatre-vingt-dix-neuf villes conquises. Chacune est désignée par son nom et le n° d'ordre. Le dernier ovale est resté vide. Le titre en haut est exactement le même que dans le texte en dessous de la représentation du *Triomphe général des Victoires : Ordre des villes dostage,* etc.

La signature de Ziarnko se trouve sur les numéros : 49, Puimerol, signé « Ziarnko »; 89, Lombez, sur le toit de l'église « le Grain »; 90, Montpellier, au milieu « le Grain ».

L'estampe, de dimensions assez grandes, est insérée dans le vol. II de la publication · *Cl. Malingre, Histoire de la Rebellion excitée en France par les Rebelles de la Religion prétenduë Reformée. Paris, chez Jean Petit Pas.* Vol. I, 1622; vol. II, 1623 (collée après la page 584).

PARIS, Bibliothèque nationale, Département des Imprimés.

26. Triomphe général des Victoires.

163 × 368 mm. (scène); 168 × 370 mm. (planche). — A l'eau-forte. Fig. 9.

La gravure est une allégorie de la victoire de Louis XIII sur les 99 villes pendant les guerres de la religion dans les années 1620-1622.

Le roi et la reine sont représentés de face, à cheval, passant par deux arcades formées

de palmiers et de lauriers. Sur le fond de ces arbres trois fleurs de lys se détachent, constituées par de petites vues rondes des quatre-vingt-dix-neuf villes. Les lys sont surmontés de grandes couronnes royales; des deux côtés on aperçoit deux anges : avec une épée et un sceptre et avec une branche d'olivier. On voit par terre différents objets emblématiques, tels des cornes d'abondance, de la vaisselle précieuse, des pinceaux, des globes, des livres, etc. Toutes les vues sont munies du nom de la ville qu'elles représentent et d'un numéro d'ordre. Au milieu, en bas, on lit sur un phylactère : *Redeunt Saturnia Regna.*

La gravure est signée à gauche, au-dessous des pieds du cheval du roi : *I. a Grano Leopoliensis Polonus fec.* 1623; à droite le graveur a répété encore : *Leopoliensis.* En dessous, mais encore sur la planche, on lit : *Ordre des Villes dostage et places de seurete Retirées par force ou autrement sur ceux de la Religion prec. Ref. par le Roy Louis Le Iuste ez années* 1620, 21 *et* 22. Puis vient le texte imprimé sur la même feuille, sous le titre : *Triomphe général des Victoires du Roy sur la Reduction de nonante-neuf places à l'obeissance de Sa Majesté. Depuis le mois d'Octobre de l'année mil six cens vingt iusques à présent.* Sur l'exemplaire conservé dans la Collection de Portraits au Cabinet des Estampes de Paris on a ajouté à la main la date plus exacte, à la suite de ces lignes : *En janvier* 1623. Une partie du texte manque sur cette épreuve. Sur l'exemplaire de la Série Histoire de France dans la même collection, on trouve l'adresse de l'éditeur : *A Paris, chez Pierre Broy, rue Sainct Jacques, à la Vigne d'Or-fin, devant le Mathurins.* Un encadrement très mince longe les trois côtés du texte.

PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, 2 exemplaires : Série Histoire de France, Qb 30 (avec le texte complet en trois colonnes imprimé sur le même feuillet), Coll. de portraits, sous Louis XIII, 2e volume.

Rastawiecki, 11. — Kołaczkowski, 7 (faussement désigné comme Louis XII). — Potocki, 84. — Sawicka, pl. IX.

27. Triomphe de Bacchus. 1624.

162 × 382 mm. — A l'eau-forte. Fig. 27.

La gravure représente une fête bacchique. Un cortège joyeux acclame les vendanges et tous les plaisirs des gourmands. L'imagination de l'artiste l'a situé dans un pays fantastique, où les glands poussent juste devant le porc, le chat mange tranquillement son saucisson dérobé, où tout le monde joue, rit, mange et boit. Bacchus monté sur l'âne est soutenu par deux hommes; une femme chevauchant un porc, l'accompagne; une autre suit Bacchus hissée à dos d'homme et brandissant un jambon et une gourde. A gauche entre autres scènes, on voit un homme qui presse du raisin dans une cuve, à droite « la belle Margot » fait bouillir une soupe sur le feu. L'estampe est intitulée : *Les Triumphe de Bacvs,* et toutes les scènes sont munies d'explications en vers, rappelant beaucoup la verve rabelaisienne. Voilà quelques exemples de cette humeur sans souci :

Bacus le Dieu des bons Ivroingne
Ne serepest point de Chansons.
il voat avoir de bons ganbons
Pour donner vigueur à sa troigne

Si nous aurons bien le raisin
Aussi faisons nous le bonvin... etc.

Les femmes prenant part à la fête sont désignées en vers par des surnoms amusants : *Voir cette grosse midrouille,* qui, décorée de saucissons, a monté un porc. A côté *Voici la*

belle Margot qui a trempé son pain au pot. Et les deux strophes sur l'auvent entr'ouvert de la fenêtre du fond font encore l'éloge de Bacchus en dépit des actions militaires.

Il faut observer dans cette estampe les costumes très caractéristiques des femmes, que l'on trouve surtout au dernier quart du XVIᵉ siècle.

La gravure est signée sur la hotte de l'âtre : *J. Le Grain Leopolien. Polonus fecit A.*1624.

STOCKHOLM, Musée National, (l'épreuve est très endommagée; elle vint au Musée en 1904, de la Bilbliothèque Nationale de Stockholm).

Sawicka, pl. X.

28-30. La prise de S. Salvador et de Bréda par les Hollandais.

Trois gravures à l'eau-forte, insérées dans le IVᵉ vol. de l'ouvrage : Cl. Malingre, Histoire de notre temps, ez anées 1623-5. Avec les figures en cuivre des sièges de Breda et autres, à Paris chez Jean Petit Pas. 1625.

28. — En face de la page 478, une vue de la baie et de la forteresse de S. Salvador en Brésil, 89 × 207 mm. (scène seule). Fig. 23. Au premier plan on voit les bateaux à voile sur la mer; au fond, sur la colline, la forteresse S. Salvador se dessine. A gauche, au premier plan, il y a une carte du pays en forme de parchemin déplié. A côté, une tour avec des mâchicoulis, envoyant des coups de canon. Les explications sur la planche et les noms sont en espagnol, les chiffres indiquent les renvois à la légende imprimée en dessous et intitulée : *Ordre de la prise de la Baye de tous les Saincts et de la ville de S. Sauueur au Brésil par les Hollandois.*

La gravure est signée dans l'angle gauche inférieur : *le Grain Polo* 1624.

La gravure est remarquable au point de vue de l'intérêt que l'on portait alors aux événements du Brésil.

29. — En face de la page 526 se trouve une carte gravée des environs de Bréda. 165 × 208 mm. Elle est partagée horizontalement en deux. La partie supérieure, plus grande, représente le plan des environs de Bréda, avec la forteresse au milieu. La signature du graveur est visible dans l'angle droit inférieur : *le Grain.* La partie inférieure contient une vue à vol d'oiseau de la disposition de l'armée entre Bréda et le fleuve. Le titre est gravé sur la planche : *Disposition de Larmement de Larmee du P.D. Prince Aurange aupres Celle du M. de Spignola deuant Breda.* La gravure représente donc la prise de Bréda en 1625 par Spinola, général italien au service de l'Espagne. Les renvois correspondent à la page précédente.

30. — En face de la page 574 est encore insérée une carte de Bréda et de ses environs les plus proches. 124 × 207 mm. Elle représente le pays pendant les actions de l'armée. Sur la planche, il y a de nombreuses explications en français. A droite, en haut, on aperçoit le blason aux armoiries de Bréda.

La gravure est signée dans l'angle droit inférieur : 1625. *Iean le Grain V.* (?) *Pol.*

PARIS, Bibliothèque nationale, Département des Imprimés.

31. Frontispice pour le tome V de *l'Histoire de Nostre Temps,* par Cl. Malingre.

150 × 93 mm. (vignette seule). — A l'eau-forte et au burin. Fig. 33.

L'estampe est tirée de deux planches : la vignette d'en haut, les quatre bustes des côtés et les socles avec l'adresse de l'éditeur en bas, forment un encadrement pour le rectangle central où l'on a tiré le portrait en ovale de Louis XIII et le titre de l'édition. Seule la

vignette supérieure est gravée par Ziarnko. Elle représente une scène allégorique, Mercure planant entre l'Europe et l'Asie personnifiées par deux cavaliers suivis de guerriers. Celui qui symbolise l'Europe, à la tête de sa troupe, porte une couronne de lauriers, une armure et un manteau. Les traits de son visage sont ceux de Louis XIII et toute sa figure est faite sur le modèle du monument de ce roi à la place de l'Hôtel-de-Ville.

La vignette est signée dans l'angle inférieur gauche : *I. Le Grain fec.*

Sur la même planche on a gravé au burin les images de quatre rois de France apparaissant dans les arcades flanquées de deux colonnes. Ce sont : *Clovis, Hugue Capet, Charlemagne, S. Lovis.* En dessous sur le cartouche se trouve l'adresse de l'éditeur : *A Paris. Chez Jean Petit Pas, ruë Sainct Jacques à l'Escu de Venise. M.D.CXXVIIII. Avec Privilège du Roy.*

Le titre détaillé de l'édition se trouve au feuillet suivant : *Suite de l'Histoire de la Rebellion pendant les Années... M.DC.XXV, XXVI, XXVII, XXVIII jusques à XXIX, où l'on voit principalement ce qui s'est passé de memorable en France contre le Duc de Rohan et les Rebelles de Languedoc.* A Paris... etc. 1629.

PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série AA.3. Suppl. rel. (frontispice seul). La publication entière se trouve au Département des Imprimés.

Rastawiecki, 12. — Potocki, 85.

32. Combat avec l'Hydre.

261 × 336 mm. — A l'eau-forte. Fig. 26.

La scène représente un combat des hommes avec des monstres fantastiques. Au premier plan un homme armé d'une massue lutte avec une hydre à sept têtes. D'autres monstres, serpents, dragons, etc., sortent d'une porte ouverte sur un couloir maçonné dans un rocher. A gauche et au fond, des gens armés, menés par un homme en couronne et avec le sceptre royal se mettent à lutter avec les monstres. Le sujet de cette gravure est une allusion aux guerres contre les grands et les protestants qui ont absorbé la majeure partie du règne de Louis XIII et dont il est sorti vainqueur.

Il existe deux états de cette gravure :

I. Décrit ci-dessus. Signé en bas, à la droite du pied du monstre ailé au premier plan : *Ziarnko Polo fecit.*

II. Etat avec certains changements. Le personnage en couronne a reçu une tête aux traits de Louis XIII et une couronne haute sur la tête. On a effacé une partie du premier plan de la gravure, la signature de l'artiste y compris, et l'on a mis en ce lieu le sonnet suivant :

Toy dont le Ciel gouverne et le cœur et la main,
Qui va de plus en plus de la peine à la gloire :
Et qui conduit par tout d'un esprit tout divin
Fais plus cesser de maux que nous n'en pouvons croire,

Toy qui peus mettre encor par un secret destin
Chacun de tes combats au rang d'une victoire
Et qui ioindras bien tôt les riuages du Rhin
Et les rives du Tage à ceux de la Loire.

Hercule des Gaulois, dont les efforts puissans
Etouffent chaque iour des Hydres renaissans,
Et qui contre tes bras perdent toutes leurs testes

Grand Roy ternis l'éclat des plus fameus guerriers
Si les difficultez retardent les conquestes
Tes espines du moins te vaudront des Lauriers.

Suit l'adresse de l'éditeur : G. Duran excudit Avec Privilege du Roy.

On peut considérer cette gravure comme II[e] état de la première épreuve décrite ci-dessus, retouchée postérieurement par un autre graveur. Les quatre strophes du sonnet occupent deux champs; au milieu on a laissé intacte la partie avec le pied du monstre.

I. PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série AA.3. Suppl. rel. (épreuve tirée à l'encre légèrement brunâtre).

II. PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série Te.1.

Rastawiecki, 13. — Potocki, 86. — Bouchot, p. 297 (il dit du II[e] état : « Estampe fort rare sur Louis XIII; Ziarncko Polonus?). — Sawicka, pl. IV.

33. Les Quatre Eléments.

82 × 127 mm. (avec l'encadrement). — A l'eau-forte. Fig. 25.

Au premier plan une femme nue mi-couchée, tenant une corne d'abondance et des fleurs, symbolise la terre; la mer agitée avec des bateaux à voile et une baleine sur les flots, représente l'eau. L'air est marqué par les oiseaux flottant au-dessus et un Eole soufflant, et, enfin, le feu est figuré par trois hauts volcans jetant des flammes et de la fumée.

Signé à l'angle gauche inférieur : *Ziarnko f.t*

LWÓW, Musée Lubomirski, Coll. Pawlikowski, n° Inv. 3958 (épreuve faible, sur papier grisâtre. L'estampille de la coll. Pawlikowski : G.P.).

Rastawiecki, 14. — Kołaczkowski, 16. — Potocki, 88.

34. Histoire de la rave donnée au roi Louis XI.

305 × 240 mm.; 308 × 243 mm. (planche). — A l'eau-forte. Fig. 34.

Le sujet de cette gravure est tiré de la légende d'après laquelle le roi Louis XI étant dauphin, vint un jour chez un forestier qui était très pauvre et n'avait à manger que les raves qu'il plantait; il régala pourtant le dauphin. Quand Louis XI devint roi, le forestier voulut lui apporter les plus belles raves de son jardin. Cependant, ayant très faim en route, il mangea ces raves sauf une, la plus grosse, qu'il offrit ensuite au roi. Celui-ci, appréciant la valeur de ce cadeau, donna mille écus au pauvre forestier. Un courtisan, peu de temps après, se rappelant ce cas, offrit au roi un beau cheval, espérant obtenir en retour une récompense. Il fut déçu de recevoir des mains du roi la fameuse rave.

La scène se passe sous le portique d'un palais. Au premier plan le roi tend au forestier un sac plein d'écus en revanche pour la rave que le forestier lui présente. Derrière le roi deux courtisans discutent; au fond, dans la galerie formant une longue perspective, on aperçoit encore un jeune garçon qui observe la scène.

Signé à l'angle gauche inférieur : *J. Ziarnko Polonus fecit.*

Il existe deux états de cette gravure : I. Sans aucune inscription, sauf le nom du graveur. II. Avec l'explication, racontée ci-dessus, gravée sur la planche même, et l'adresse de l'éditeur : *I. Lagniet excudit.*

I. CRACOVIE, Musée Czartoryski, Inv. R. 9366. — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série AA.3. Suppl. rel.

II. BERLIN, Cabinet des Estampes, Inv. 503-137. — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série AA.3. Suppl. rel.

Mariette, Abecedario, t. III, p. 368. — Le Blanc, 7. — Nagler, 6. — Rastawiecki, 5. — Kołaczkowski, 8. — Potocki, 87.

35. Encadrement.

359 × 253 mm. — A l'eau-forte et au burin. Fig. 36.

La gravure forme une bordure, destinée probablement à orner un Almanach. Les figures allégoriques des compartiments de cette bordure semblent aussi indiquer cette destination. Les deux vignettes, en haut et en bas, représentent la personnification de trois vertus : la Foi, la Charité, l'Espérance, auxquelles on a joint la Paix. — Les quatre angles sont occupés par les quatre saisons personnifiées : Eté, Printemps, Automne, Hiver. Quatre figures contiguës aux saisons, — dans les bordures des côtés, — symbolisent les quatre éléments : le Feu, l'Air, la Terre et l'Eau. Enfin des scènes, composée chacune de deux figures, au milieu des bordures latérales, représentent les vertus chrétiennes : Tempérance et Patience, Force et Prudence.

La gravure n'est pas datée, mais plusieurs figures qui portent des costumes du siècle, comme le Printemps, la Prudence, l'Espérance, — permettent de déterminer à peu près l'époque de l'exécution de notre encadrement. La forme des deux cartouches vides, préparés probablement pour recevoir le titre et l'adresse de l'éditeur, — sont aussi caractéristiques pour la première vingtaine d'années du XVII[e] siècle. — Le champ intérieur de l'estampe est resté vide, du moins il est tel dans le seul exemplaire qui nous soit connu.

Signé à l'angle inférieur gauche : *Joannes Ziarnko ft.*

LONDRES. British Museum, Department of Prints and Drawings.

36. Allégorie sur le Jugement dernier. 1619.

D'après le dessin de R. Romanus. 334 × 241 mm. — A l'eau-forte. Fig. 38.

Le centre de la composition est constitué par une horloge avec une tête de mort comme emblème; la figure de la mort qui se tient à côté, montre du doigt l'heure sur le cadran de l'horloge qui porte cette inscription caractéristique : *Horæ sunt filiæ Sapientiæ*, et autour du crâne au centre : *Mors stipendium peccati.* Le moine qui fait pendant à la figure de la mort, tient une feuille avec un texte latin. A ses pieds trois nains hideux, *Superbia vitæ*, *Concupiscentia carnis* et *Concupiscentia oculorum*, tenant leurs attributs, symbolisent la nullité de cette vie. L'ange, qui domine la scène sur les nuages, appelle *cum tuba et voce magna* au Jugement Dernier.

Aux pieds de la figure de la mort on aperçoit des couronnes et des mitres, un crâne, une tiare papale, un chapeau de cardinal, etc.

Cette gravure allégorique est munie de nombreuses explications en latin, écrites sur les phylactères flottant ci et là. Elle est signée en bas de l'image même : *Joan.Ziarnko fecit Parisiis* 1619. Sous l'encadrement se trouve le texte latin : *Laborantibus dulcis et finis viator interrogat...* et les noms de l'inventeur et de l'éditeur : *R. Romanus Invenit Parisiis* 1619. *Cum priuilegio Regis. Apud P. Brou, via Jacobea.*

A. Potocki fait mention d'un second exemplaire à la Bibliothèque nationale de Paris, mais malgré de longues recherches nous ne l'avons pas trouvé.

CRACOVIE. Musée Czartoryski, Inv. R. 9361.

Potocki, 15.

37. Pape Léon XI, 1605.

Jacobus van der Heyden sc. d'après J. Ziarnko.

180 × 125 mm. — Au burin. Fig. 28.

Le Pape est représenté en buste, en vêtements pontificaux, de trois quarts à gauche. Son visage est ridé et barbu, son nez est long. Le portrait est inséré dans un encadrement architectonique avec, dans les coins, deux pigeons, des palmes et des emblèmes de la papauté.

Signé : *Jac. Van der heyden fecit. Joa. Ziarnko Polo. delinc.*

COPENHAGUE, Musée Royal des Beaux-Arts, Cabinet des Estampes. — BERLIN, Cabinet des Estampes, deux exemplaires, Inv. 337-101 (meilleure épreuve), 387-117. — CRACOVIE, Musée Czartoryski, 2 exemplaires, Inv. R. 9354 a et b. — FLORENCE, Uffizi, Gabinetto delle Stampe, Inv. 10713. — LWÓW, Musée Historique de la Ville, inv. 98 F. (Au verso l'estampille : S.O.. provient de la Coll. de Stanisław Olexiński). — Musée Lubomirski, Inv. 3261 (belle épreuve). — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Est., deux exemplaires : AA 3. Suppl. rel. et Suppl. non reliés (épreuve endommagée). — POZNAN. Musée Mielżyński — VARSOVIE, Bibliothèque de l'Université, Cabinet des Estampes, (provient de l'ancienne Coll. Royale). — Musée National, Inv. 24721. — WILNO, Bibliothèque de l'Université, 2 exemplaires.

Rastawiecki, 1. — Jeżewski, 829. — Wilder, Katalog Nr. 10, n° 744. — Potocki, 1.

38. Chiffre de la Vierge. 1605.

Jacob van der Heyden, d'après J. Ziarnko.

240 × 256 mm. (planche) ; 198 × 249 mm. (scène). — Au burin. Fig. 41.

Les trois initiales M R A (Maria Regina Angelorum), formées des symboles de la Vierge et surmontées d'une couronne, entourée d'étoiles, apparaissent sur un fond ovale de gloire rayonnante. Dans les quatre coins, en dehors de cet ovale, les attributs des quatre Pères de l'Eglise : S. Grégoire, S. Ambroise, S. Augustin et S. Jérôme. Tous les symboles sont munis d'explications sur la planche même. En dessous on voit le texte latin : invocation à la Ste Vierge et la dédicace à la Reine, Marie de Médicis, signée par le graveur. *Augustissimæ Serenissimæque Franc. Navarræq. Reginæ Mariæ Medicæ Sacra sanctum B. MARIÆ Dei Genitricis Nomen, mysticis figuris ex utroque Testamento et Propheticis Oraculis delineatum, dicat vouetq. humillimus suorum IACOBUS VANDER HEYDEN Calchographus. An. D.M.DC.V. avec Priuilege du Roy. Jan Ziarnko Leopol. pinxit.*

La gravure est donc un double hommage à la Vierge et à la Reine, dont elle présente les initiales.

D'après le modèle (peinture?) de Ziarnko cette composition a été gravée encore par un autre graveur, dont le burin est pourtant moins fin, et éditée par Balthasar Caymox, (Coll. Hennin, n° 1305) (fig. 42). Elle est accompagnée de quatre vers qui se trouvent aussi au bas de notre gravure, mais elle ne porte ni dédicace à la Reine, ni date, ni autre signature, que celle de l'éditeur Caymox. Dans la coll. Hennin, à côté de cette gravure, il y en a une autre qui lui fait pendant, — c'est le chiffre de Jésus, I H S, composé avec les instruments de la Passion, enfermé également dans un ovale et signé par l'éditeur Balthasar Caymox. (Fig. 43.) Les quatre coins sont décorés des symboles des Evangélistes, (Coll. Hennin, n° 1306). Il est très probable que la gravure décrite ci-dessus, avec la signature de Ziarnko comme peintre, a eu aussi son pendant qui était composé par le même artiste et qui a servi de modèle à la gravure éditée par B. Caymox avec le chiffre I H S.

PARIS, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Coll. Hennin, n° 1304. Série Histoire de France, Qb. 28.

Duplessis, t. V, n° 1304. — Potocki, 89 (mais il ne connait aucun exemplaire de cette gravure).

39. S. Jacques le Majeur. 1615.

Graveur anonyme, d'après Ziarnko.

137 × 182 mm. — Au burin. Fig. 45.

La gravure est conçue comme un frontispice. Le centre est constitué par le buste de S. Jacques, en ovale, encadré de deux cornes d'abondance, aux pieds desquelles sont assis deux enfants. Ils sont déguisés en costumes de pèlerins, avec tous les attributs nécessaires, qui sont

d'ailleurs répétés encore une fois dans les angles supérieurs de la gravure; ornés cette fois de couronnes de lauriers et de rubans. Le Saint Apôtre, au beau visage encadré de longs cheveux légèrement bouclés, est vêtu de son habituel costume de pèlerin, orné d'une coquille sur l'épaule. Au-dessus et autour de l'ovale il y a l'inscription en latin désignant le Saint comme Frère de Jésus et Apôtre d'Espagne.

La gravure est signée en bas : *I. Ziarnko Polonus Inuentor.*

En dessous, pourtant sur la même planche, se trouve la dédicace partagée au milieu par le blason aux armes « Janina » de la famille Sobieski. La gravure est dédiée à Jacques Sobieski, Palatin de Lublin, père du futur roi Jean III Sobieski, vainqueur des Turcs auprès de Vienne. *Illustri ac Magnifico Domino Iacobo Sobieski Palatinide Lublinensi etc. etc. Domino meo colendissimo Iacobus Ziarnko dicat consecrato Lutetiæ Parisiorum Anno 1615 Mensis Septembris, die 7. A Paris par Iean le Clerc Rue Sainct Iean de Latran.*

Le graveur qui a exécuté cette estampe d'après la composition de Ziarnko, a évidemment commis un lapsus en mettant comme prénom de l'artiste : *Jacques* au lieu de *Jean.* Il a été probablement suggestionné par les deux noms de Jacques, déjà nommés sur la planche : celui du Saint et celui du destinataire de la gravure.

La planche est gravée très finement et la composition rappelle à un certain point de vue les frontispices des séries analogues des vies de Saints. Cette gravure sert, du reste, elle-même de frontispice à la série de 17 estampes représentant la vie et les miracles de Saint Jacques Majeur. Le frontispice seul est plus répandu que la série complète, dont nous ne connaissons que deux exemplaires.

BRUXELLES, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes. — GOŁUCHÓW, Collection Czartoryski, Inv. 1295. — PARIS, Bibliothèque Polonaise. — VARSOVIE, Musée National, Inv. 63311.

Le Blanc, 1. — Mireur, t. VII, p. 586. — Sawicka, pl. VI.

40. Vie de S. Jacques le Majeur.

Graveur anonyme, d'après J. Ziarnko.

17 gravures au burin, numérotées.

Chaque gravure représente de une à trois scènes, enfermées dans une seule image, sauf la dernière planche qui est partagée en 9 rectangles contenant chacun une scène de la vie du Saint. Au-dessous de chaque image on a gravé sur la planche même le texte latin de la Bible, expliquant les faits représentés qui sont munis de renvois au texte en lettres majuscules. Dans l'angle droit inférieur se trouve le N° d'ordre de la série, commençant par 1 et allant jusqu'à 17. Seule la première gravure porte le nom de l'artiste.

1. — La scène principale représente le Christ avec ses trois disciples chez la mère des fils de Zébédée. Au fond le Christ avec Pierre, Jacques et Jean. Signé à gauche, sur la marche : *J. Ziarnko Pinxit.* Le texte en dessous commence par : *Et non admisit quemquam se sequi..* Dim. : 120 × 176 mm. (scène) ; 138 × 182 mm. (planche). Fig. 46.

2. — Jésus choisit Pierre, Jacques et Jean. Mont des Oliviers. La Transfiguration. Le texte : *Et post dies sex assumit Jesus Petrum...* Dim. : 120×177 mm. (scène) ; 140×190 mm. (planche). Fig. 47.

3. — Jacques et Jean parmi les Samaritains. L'Ange annonce l'Ascension de Jésus. S. Jacques se rend prêcher en Judée, Samarie et en Espagne. Le texte : *Samaritani Christum non reciperunt...* Dim. : 120 × 177 mm. (scène) ; 142 × 182 mm. (planche).

4. — S. Jacques prêche devant Philetus. Au fond Hermogène envoie Philetus pour convaincre S. Jacques. Le texte : *Cum iterum in Judea predicaret...* Dim. : 119 × 178 mm. (scène) ; 135 × 185 mm. (planche).

5. — Philetus déclare à Hermogène qu'il veut devenir disciple de S. Jacques, ce qui met

Hermogène en colère. Au fond, S. Jacques envoie son sudarium à Philetus par le petit garçon venu de la part de celui-ci. Au fond de la salle, Philetus aux mains paralysées. Le texte : *Reuersurus Philetus Protestans Contestans...* Dim. : 119 × 197 mm. (scène) ; 133 × 185 mm. (planche).

6. — Philetus est libéré ayant touché le sudarium. Hermogène implore les démons de lui livrer Philetus et S. Jacques. Le texte : *Statimque ut dixit Sudario tactus est solutus...* Dim. : 119 × 177 mm. (scène) ; 140 × 182 mm. (planche).

7. — La scène principale : les Démons conduisent Hermogène enchaîné devant S. Jacques. Au fond, S. Jacques ordonne aux Démons de lui amener Hermogène. Le texte : *Venientes antem* (!) *Demones a S. Iacobum...* Dim. : 119 × 176 mm. (scène) ; 139 × 179 mm. (planche). Fig. 48.

8. — S. Jacques commande à Philetus de libérer Hermogène, selon l'enseignement du Christ. Les Démons fuient. Au fond S. Jacques, accompagné de Philetus, laisse Hermogène se sauver. Le texte : *Dixitq. S. Iacobus ad Philetum...* Dim. : 120 × 177 mm. (scène) ; 140 × 189 mm. (planche).

9. — Hermogène apporte à S. Jacques ses livres magiques et le Saint lui ordonne de les jeter à la mer. Au fond, à droite, on voit Hermogène détruisant ses livres. Dans le lointain on aperçoit un château et sur les vagues un bateau à voile. Le texte : *Hermogenes Libros artis suæ magicæ...* Dim. : 120 × 177 mm. (scène) ; 136 × 181 mm. (planche). Fig. 49.

10. — Les Juifs viennent à S. Jacques pour qu'il leur prêche l'enseignement du Christ. S. Jacques devant le grand prêtre. S. Jacques est conduit devant Hérode. Le texte : *Venerunt Iudæi ad S. Iacobum...* Dim. : 120 × 177 mm. (scène) ; 140 × 186 mm. (planche).

11. — S. Jacques conduit pour être décollé, sur l'ordre de Hérode, fait guérir un paralytique au nom de Jésus. Le texte : *Cumque Iussu Herodis...* Dim. : 118 × 176 mm. (scène) ; 141 × 182 mm. (planche).

12. — Le prêtre Abiatar envoit une légation à Hérode afin que Josias soit décapité en même temps que S. Jacques. Le texte : *Abiatar Pontifex Iudeorum itencri iussit...* Dim. : 119 × 176 mm. (scène) ; 141 × 187 mm. (planche).

13. — S. Jacques avant d'être décapité baptise Josias. Décollation de S. Jacques. Josias, à côté du Saint, est déjà décapité. Le texte : *Cum antem ambo Decollari debent...* Dim. : 119 × 176 mm. (scène) ; 141 × 187 mm. (planche).

14. — Les disciples transportent le corps de S. Jacques sur le navire. Le même groupe apparaît au fond sur le bateau que l'on voit encore une fois en mer, survolé d'un ange. Le texte : *Discipuli eius corpus nocte timore Iudeorum rapientes...* Dim. : 119 × 176 mm. (scène) ; 136 × 190 mm. (planche).

15. — Ensevelissement du corps du Saint, transporté du navire. Au fond les disciples apparaissent devant la Reine. Le texte : *Deponentes igitur Corpus...* Dim. : 118 × 187 mm. (scène) ; 136 × 189 mm. (planche).

16. — La translation du corps du Saint par quatre bœufs. La déposition au milieu du Palais transformé en église. Le texte : *Sup Tauros indomitos...* Dim. : 120 × 177 mm. (scène) ; 137 × 184 mm. (planche).

17. — Neuf scènes représentant les miracles du Saint, désignées par des majuscules A — I, qui correspondent aux explications en latin, imprimées en dessous. Les scènes se déroulent toujours de droite à gauche. Le texte : *Captiuum è turri...* Dim. : 118 × 177 mm. (scène) ; 137 × 178 mm. (planche).

BRUXELLES. Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes, (tout le cycle en feuilles volantes).
PARIS. Bibliothèque Polonaise (relié en un volume avec quatre autres cycles semblables ; acquisition récente).

G.G. Gandellini, Notizie..., t. III, p. 399 (il parle de la série de 16 gravures, exécutées par Zanco (!), Giacomo, Polacco).

41. Illustrations pour la Bible. 1620.

Environ 128 × 220 mm. — Au burin.

Le cycle complet de ces représentations des scènes tirées de la Bible, comporte 71 gravures, dont 43 en travers, de dimensions à peu près celles mentionnées plus haut, une gravure ornant le frontispice du Nouveau Testament et 27 gravures de forme à peu près carrée. Ces gravures n'ont point un caractère uniforme et seules celles en largeur peuvent être prises en considération dans l'étude de l'œuvre de Ziarnko. Les gravures carrées sont beaucoup plus froides, le travail est plus dur, le dessin raide; elles ne représentent pour la plupart qu'un seul personnage du Vieux ou du Nouveau Testament, tandis que sur les gravures formant le cycle plus important et plus nombreux, nous avons des représentations synchronisées de plusieurs scènes sur chaque planche. Chaque scène est marquée par une lettre majuscule ayant rapport au texte explicatif.

Il est assez difficile d'établir au juste quelles planches ont été dessinées ou gravées par Ziarnko. La composition des gravures est une compilation des modèles antérieurs existant dans les estampes du XVIe siècle, et puisant ses origines entre autre aussi dans l'œuvre gravé de Dürer, mais remaniée et refaite plusieurs fois au cours du XVIe siècle. Nous parlons ailleurs plus amplement de cette question. Ici nous nous bornerons à dire que les gravures révèlent des emprunts aux œuvres de P. de Iode, de L. Gaultier, aux gravures sur bois influencées par Dürer, etc. Le trait de burin est très fin, dans les ombres on a souvent employé des hachures croisées. Le dessin est parfois malhabile et toute cette série ne parait pas tout à fait homogène. Comme ces illustrations se rencontrent souvent en feuilles séparées et découpées — nous allons énumérer toutes les gravures, indiquant brièvement leurs sujets.

La première édition pour laquelle Ziarnko a fait ces gravures, a paru en 1621 en deux volumes, sous le titre : *La Saincte Bible Françoise, selon la vulgaire latine reueüe par le commandement du Pape Sixte V et imprimée de l'authorité de Clément VIII... Plus les moyens de discerner les Bibles Françoises Catholiques d'avec les Huguenotes... L'Explication des passages de l'escriture par Pierre Frizon, Penitencier, et chanoine de l'église de Reims. Première édition illustrée et ornée d'un grand nombre de figures en taille-douce... A Paris, par Jean Richer et Pierre Chevalier, Imprimeurs et Libraires Iurez de l'Université*, 1621. Le frontispice est gravé par Michel Lasne. L'ouvrage est précédé d'un privilège du roi, daté le premier Juin de l'an 1620. Cette édition contient le nombre de gravures mentionné plus haut, dont 12 portent la signature de Ziarnko, très légèrement tracée (NN° selon l'édition de 1653 : 19, 22, 23, 24, 27, 47, 48, 50, 52, 61, 67, 68). Les autres signatures sont celles de : L. Gaultier, Michel Lasne, M. v. Lochem, M. Tavernier et un monogramme indéchiffrable. Une des planches porte la date de 1620 et probablement sur cette base Potocki a daté de cette année le cycle avec un point d'interrogation, bien qu'il ne connaissait pas la publication de Frizon et ne citait que les éditions très postérieures. Pierre Frizon, historien et théologien français, natif de Reims, grand maître du collège de Navarre en 1635, puis vicaire général de la grande Aumônerie, meurt en 1650 ou 1651. Avec sa mort le privilège a probablement perdu sa valeur. Les planches de cuivre, gardées alors chez l'éditeur, ont été utilisées pour un autre ouvrage sur le même sujet, notamment pour *Les Peintures sacrées sur la Bible par Père Anthoine Girard de la Compagnie de Jésus*. L'ouvrage dédié à la Reine Mère, a paru à Paris en 1653, chez l'éditeur Antoine de Sommaville, muni d'un privilège royal valable pour 9 ans. Une seconde édition suivit en 1657 et une troisième, chez la Veuve d'Antoine de Sommaville, en 1665.

L'édition *La Saincte Bible Françoise,* de P. Frizon est plutôt rare (un exemplaire se trouve à la Réserve des Imprimés de la Bibliothèque nationale de Paris, Rés. A. 298), tandis que l'ouvrage du Père Girard est plus connu. Le Musée Czartoryski en possède deux éditions. Comme on trouve souvent des gravures découpées, provenant des éditions de Girard, nous allons donner ci-dessus la liste des sujets des gravures avec la concordance des pages de la

Bible de Frizon, où les illustrations ne sont pas numérotées, avec les numéros de la première édition des *Peintures sacrées* de Girard (ce numérotage est conservé dans les trois éditions).

N° de la peinture édit. 1653	Pages avec illustrations édit. 1621	Sujet de la peinture	Texte de l'Ancien ou Nouveau Testament.
—	—	—	—
1	1 (t. I).	Le premier livre de Moyse. Dieu crée le Ciel. (L'illustration est précédée du résumé du chapitre qui suit; puis vient la description et le texte de la Bible.)	
2	9	L'Arche de Noé................	Genèse, Chap. VIII-XLIX.
3	58 (par erreur au lieu de 56).	Moyse encore enfant............	Le second Livre de Moyse. Chap. II-XII.
4	71	Sortie magnifique.	Exode. Chap. XIV-XXXIV.
5	101	Description et forme de l'ancien Tabernacle.	Le IIIe Livre de Moyse. Chap. I-XXIV.
6	132	Dénombrement des douze lignées des enfants d'Israël	Le IV° Livre de Moyse. Chap. I-XXVII.
7	176	Moyse déclare la Loy de Dieu au peuple d'Israël	Le V° Livre de Moyse, Chap. I-XXXIV.
8	215	Apres la mort de Moyse, Dieu commande à Josué	Le Livre de Josué, Chap. I-XII.
9	242	Adoni-bezec Roy des Cananéens..	Le Livre des Juges. Chap. I-XI.
10	259	Manué et sa femme offrant leur holocauste.	Le Livre des Juges. Chap. XIII-XIX.
11	271	Noëmi vefue de Eli-melech......	Le Livre de Ruth. Chap. I-IV.
12	276	Anne et Phenenne, femmes d'El-cana.	Le Ier Livre de Samuel Chap. I-X.
13	297	David oinct par Samuel..........	Livre I des Roys. Chap. XVI-XXXI.
14	314	Un homme Amalecite venant du Camp de Saül (l'eau-forte prédomine, surtout au premier plan).	II des Roys. Chap. I-XII.
15	329	Ioab interpose une femme de Tecüa	II Des Roys. Chap. XIV-XXIV.
16	344	Abisag Sunamite, ieune et belle vierge.	III Des Roys. Chap. I-X.
N'est pas dans cette édition.	354	Deux vues du temple de Salomon : Le Temple sans toict. Le temple couvert. (Tirées de deux planches de cuivre, travaillées surtout au burin. Dans l'œuvre gravée de L. Gaultier, cette gravure lui est attribuée. Elle ne porte pas le caractère de Ziarnko.)	
17	365	Jeroboam faict deux veaux d'or..	III Des Roys. Chap. XII-XVIII.
18	380	L'Ange envoye Elie au-devant les messages.	IV Des Roys. Chap. I-XIII.
19	400	Dieu envoye des lyons qui tuent et dévorent les Assyriens. (Signé à gauche, en bas : *Ziarnko*. Les contours sont exécutés à l'eau-forte, mais les ombres au burin.)	IV Des Roys. Chap. XVII-XX.
20	413	Genealogie des enfans d'Adam...	I Livre des Chroniques (Paralipomenon). Chap. I-XIX.

21	244	Le Roy Salomon benist le peuple d'Israël.	II Paralipomenon. Chap. VI-XXVI.
22	483	Cyrus, Roy de Perse, donne plein pouvoir aux Juifs. (Signé à gauche, en bas : *Ziarnko Polonus.*) (Fig. 50)	I Livre d'Esdras. Chap. I-X.
23	495	Nehemie Juif, Eschançon de Darius Roy de Babylone. (Signé : *Ziarnko Polonus*)	Livre de Nehemias. II d'Esdras. Ch. I-XIII.
24	511	Tobie ayant fuy la compagnie de ceux... (Signature de Ziarnko à peine visible dans l'angle gauche inférieur : *Z..r.ko Pol.*) (Fig 51).	Livre de Tobie. Chap. I-XI.
25	523	Holofernes Prince de l'armée du Roy Nabuchodonosor	Le livre de Judith. Chap. II-XIIII.
26	539	Le Roy Assuerus et la magnificence de ses festins. (L'ornement sur les tissus exécuté à l'eau-forte, dans le type de Z.)	Le Livre d'Esther. Chap. I-VII.
27	553	Satan obtient permission de Dieu... (Signé : *Ziarnko.*) (Cette signature est presque effacée dans l'édition de Girard.)	Le Livre de Job. Chap. I-II.
		Gravures carrées, exécutées presque uniquement au burin.	
28	1 (t. II).	David. Signé : L. Messager excudit. L. Gaultier incidit)	Chap. XXVIII.
29	75	Salomon. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit)	Les Proverbes de Salomon.
30	180	Isaïe. (Signé : Messager excudit Gaultier incidit)	Le Livre de Isaïe.
31	235	Ieremie. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit)	Le Livre de Ieremie.
32	302	Baruch. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit)	Le Livre du Prophète Baruch.
33	310	Ezechiel. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit)	Le Livre d'Ezechiel.
		Gravure en rectangle couché.	
34	336	Statue d'or de Nabuchodonosor dressée au champ de Dura	La Prophétie de Daniel, Prophète.
		Gravures carrées.	
35	389	Osee. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	Le Livre d'Osee le Prophète.
36	398	Ioel. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie de Ioel.
37	402	Amos. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie d'Amos.
38	409	Abdias. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie d'Abdias.
39	411	Ionas. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie d'Ionas.
40	414	Micheas. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie de Micheas.
41	419	Nahum. (Signé : Messager excudit, Gaultier inc.)	La Prophétie de Nahum
42	422	Habacuc. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie de Habacuc.
43	425	Sophonias. Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie de Sophonias.
44	428	Agee. (Signé : Messager, excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie d'Agee.

45	431	Zacharie. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)..........	La Prophétie de Zacharie.
46	441	Malachie. (Signé : Messager excudit, Gaultier incidit.)	La Prophétie de Malachie.

Gravures en rectangle couché.

47	448	Antiochus commande aux Juifs. (Les contours et tout le dessin sont faits à l'eau-forte; les ombres sont au burin. Signé avec le monogramme *JZ* et : Tauernier fe.)......................	I. Des Machabees. Chap. I-VII.
48	483	Le Souverain Prestre Onias. (Signé avec le monogramme *JZ*)..	II. Des Machabees. Chap. III-VII.
49	509	Commence le Nouveau Testament avec une vignette anonyme sur le frontispice : Le Christ avec le globe à la main; aux quatre coins les symboles des Evangélistes; de côtés, deux anges adorant. Le titre imprimé est le suivant : Le Nouveau Testament de Nostre Seigneur Jesus-Christ. A Paris. Chez Jean Richer, ruë S. Jean de Latran à l'Arbre verdoyant; Et en sa boutique au Palais sur le Perron Royal, 1621.	
50	514	Joseph espouse Marie. (Signé avec un monogramme *JZ*. Fig. 52)...	I et II S. Matthieu.
51	518	Nostre Seigneur Jesus-Christ cheminant sur le rivage. (Signé d'un monogramme sur la caisse, en bas.).	Chap. IV. S. Matthieu.
52	527	S. Jean Baptiste estant prisonnier (Signé : *Ziarnko Polonus.*)....	Chap. XI. S. Matthieu.
53	547	Nostre Seigneur Jesus - Christ mange l'agneau Paschal. (Signé du même monogramme que le précédent, sur le tympan du bâtiment, au premier plan.)......	Chap. XXVI. S. Matthieu.
54	553	Herodes en faisant le festin. (Signé : M. V. Lochem fe.)......	Chap. I. S. Marc.
55	574	Pilate donne le choix aux Juifs..	Chap. XV. S. Marc.
56	577	L'Ange Gabriel apparoist à Zacharie.	Chap. I-II. S. Luc.
57	586	Les Disciples de nostre Seigneur arrachans des espics de bled...	Chap. VI. S. Luc.
58	617	Les Disciples de Sainct Jean Baptiste. (Signé du monogramme ML.).	Chap. I. S. Jean.
59	625	Nostre Seigneur Jesus-Christ enseignant les Juifs..............	Chap. VI. S. Jean.
60	647	Judas pendu et crevé par le milieu du ventre.................	Actes des Apostres. Chap. I-XV.
61	659	La Conversion de Sainct Paul. (Signé à droite, en bas, mais le nom du graveur, *Ziarnko Polonus,* est recouvert par des hachures).....	Acte des Apostres. Chap. IX.

Gravures carrées.

62	685	S. Paul. (Signé du monogramme ML.f.).	Epistre de S. Paul aux Romains.
65	774	S. Jacques le Mineur. (Signé : I. Messager excudit. L. Gaultier incidit 1620.).	Epistre catholique de S. Jean Apostre.

63	779	S. Pierre. (Signé du monogramme ML. inv. fe.)................	I epistre catholique de S. Pierre.
64	787	S. Jean Evangeliste. (Signé du monogramme ML.f.).	I epistre cathol. de S. Jean Apostre.
66	794	S. Jude. (Signé : I. Messager ex. C. Mellan inv. et scul.).........	Epistre catholique de S. Jude Apostre.
		Gravures en rectangle couché.	
67	796	S. Jean relegué en l'Isle de Patmos. (Signé : *J. Ziarnko Leopoliensis.* ML.F. Fig. 53)................	L'Apocalypse. Chap. I-VI.
68	811	Gloire et majesté de Jesus-Christ. (Signé : *Joan. Ziarnko Leopolien*).	L'Apocalypse. Chap. XIX-XXII.
N'est pas dans cette édition.	815	Banquet du Roy Darius à tous les Princes de Mede................	III Livre d'Esdras. Chap. III-IX.
Idem.	833	L'ange Uriel envoyé vers Esdras..	IV Livre d'Esdras. Chap. IV-XI.

A la page 864 il y a deux cartes gravées, tirées d'une seule planche, intitulées : Deux cartes pour l'intelligence d'aucuns lieux mentionnez en l'Ancien et Nouveau Testament.

Après la page 512 il y a l'addition suivante : Moyens pour discerner les Bibles françoises catholiques d'avec les huguenotes, par M. Pierre Frizon. A Paris. Chez Jean Richer. 1621. Une vignette gravée et signée par I. Picart, représente un arbre sur le fond d'un paysage et porte l'inscription : Agitata Viresco. — Suit : L'Estat des Juifs sous la Monarchie des Romains.

L'édition de Girard, Les Peintures sacrées, se termine par la Vision de la gloire (n° 68).

Il nous semble hors de doute que l'illustration de la Bible est un produit d'un atelier où collaboraient de nombreux graveurs. La part de Jan Ziarnko dans ce travail n'était pas des moins importantes puisque les gravures du cycle essentiel portent souvent sa signature. Pourtant nous trouvons parfois les signatures de deux graveurs. On peut donc supposer que les illustrations étaient exécutées même sur une seule planche par plusieurs artistes. Le caractère peu original des compositions, accusant souvent des emprunts aux gravures antérieures en date, — prouve suffisamment ce caractère de compilation. La signature de Ziarnko semble être tracée sur cuivre par lui-même ; elle est très finement dessinée et ressemble aux autres signatures de l'artiste. La composition de certaines scènes, la façon de partager la surface de la planche en scènes isolées, — présentent des affinités frappantes avec le cycle de la vie de S. Jacques, le Sabbat des Sorcières, le Maître Coyon. Il nous paraît possible que Ziarnko ait composé les planches, les ait gravées à l'eau-forte, peut-être retouchées au burin — et qu'un autre graveur travaillant pour le même éditeur, les ait terminées au burin ; ayant parfois effacé ou recouvert de hachures le nom de notre graveur.

Des gravures découpées se trouvent dans les collections suivantes :

CRACOVIE, Musée Czartoryski, 3 gravures découpées probablement de l'édition de 1665. — Musée National, Section Czapski, 5 gravures données en dépôt. — GOŁUCHÓW. Collection Czartoryski, une seule pièce. — LWÓW. Musée Lubomirski, Collection Pawlikowski, 7 gravures. — PARIS, Bibliothèque Polonaise, 6 gravures (proviennent de l'ancien fonds ; découpées de l'édition de 1653). — VARSOVIE, Musée National, 12 gravures et le volume entier des *Peintures sacrées* de 1665. — WILNO, Bibliothèque de l'Université, 24 gravures de l'édition de 1665 (proviennent de la Bibliothèque Polonaise à Versailles).

Kołaczkowski, 10-15. — Rastawiecki, 15. — Potocki, 42-77. — Jeżewski, 836. (Le Catalogue parle de l'édition de 1665 de Girard.)

42. Louis d'Orléans. 1622.

Gravé par Claude Mellan, d'après J. Ziarnko.

294 × 211 mm. (image) ; 300 × 214 mm. (planche). — Au burin. Fig. 29.

Buste, en ovale, de trois quart à droite. Louis d'Orléans (1542-1629), écrivain satirique et

jurisconsulte français; membre de la Ligue, expulsé au moment où Henri IV monta au trône, rentré en grâce neuf ans après, — est représenté comme vieillard, portant une barbe pointue, et une calotte sur sa tête chauve.

La gravure est signée au bas du cartouche : *J. le Grain Polo. pinx. 1622. Cl. Mellan sculp.* Le titre sur le cartouche indique : LUDOVICUS D'ORLEANS. Anno Ætatis 79.

La gravure provient de la Publication : *Novæ Cogitationes in Libr. Annalium C. Cornelii Taciti* Parisiis, dédiée au Roi Louis XIII par l'auteur Louis d'Orléans. (Voir le N° suivant.) Un bel exemplaire de cette publication se trouve à la Réserve de la Bibliothèque nationale de Paris. Nous allons énumérer ci-dessous les épreuves sur feuilles volantes.

ABBEVILLE, Musée d'Abbeville et du Ponthieu, 2 exemplaires (cotes : 2247 et 2248). — BERLIN, Cabinet des Estampes, Inv. 819-38. — DRESDE, Cabinet des Estampes de l'Etat. — LWÓW. Musée Historique de la Ville, (cote 97/F, l'adresse de l'éditeur est grattée; au verso l'estampille S.O., la gravure provient de la Collection de Stanisław Olexiński à Lwów). — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, 4 exemplaires : Ed.32.a œuvre de Claude Mellan; Collection Lallemant de Betz, N° 10778, N° 17, vol. XVIII (avec un épigramme découpé et collé en dessous du portrait); deux épreuves dans la série AA.3. Suppl. rel. — VARSOVIE, Bibliothèque de l'Université, Cabinet des Estampes (nouv. acquisit.). — Musée National, Inv. 24722 (épreuve sur papier avec filigrane).

Le Blanc, 245. — Montaiglon, IV, 220. — Rastawiecki, 2. — Jeżewski, 834. — Potocki, 82. — Wilder, Katalog Nr. 15, n° 552.

43. Frontispice pour *Novae Cogitationes* sur les Annales de Tacite, par Louis d'Orléans, 1622.

322 × 305 mm. (gravure). — Au burin.

Le centre de la gravure est occupé par le portrait de Louis XIII à cheval, entre deux obélisques et sous un porche formant un encadrement architectonique. Ce portrait de Louis XIII est une répétition du portrait de Henri IV, gravé par L. Gaultier (mai 1610). Il est moins décoratif; le cheval ne porte pas de plumes sur la tête, le roi n'est pas décoré de l'écharpe, la housse est sans rubans; par contre le mouvement du cavalier et du cheval est presque identique. Au-dessus des obélisques on aperçoit des armoiries : à gauche, celles du Roi; à droite, celles de la Ville de Paris. Le titre se trouve sur une tablette au milieu : *Novæ Cogitationes in Libr. Annalium C. Cornelii Taciti, Qui extant.* Puis vient la dédicace : AD CRISTIANISSIMUM REGEM FRANCORUM ET NAUARRORUM LUDOVICUM XIII AUCTORE LUDOVICO D'ORLEANS PARISIENSI. Sur les obélisques on voit quatre bustes couronnés de lauriers et quatre scènes : l'Assassinat du Tyran, l'Entrée d'un Triomphateur, un cortège funèbre et un Roi tenant une coupe, à une table ronde. Les vignettes et les initiales qui décorent le texte de cette publication n'accusent pas le caractère des compositions et des gravures de Ziarnko.

CRACOVIE, Musée National, Section Czapski, Inv. 75936. — PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, 5 exemplaires : Coll. Hennin, n° 2010; Coll. de Portraits, Louis XIII, IIe vol.; Ed.32.a, œuvre de Claude Mellan; Coll. Lallemant de Betz, n° 10645 (le centre avec le texte est découpé); Série AA.3. Suppl. rel. — Exemplaire du livre à la Réserve des Imprimés. — VARSOVIE, Bibliothèque de l'Université, Cabinet des Estampes, (nouv. acquisit.). — VIENNE, Albertina, Prtf. 152, 2-3, p. 102, n° 348 (provient de l'ancien Hofmuseum).

Mariette, Abecedario, t. III, p. 368. — Montaiglon, p. 221, n° 287. — Duplessis, n° 2010. — Rastawiecki, 3. — Potocki, 81.

44. S. Victor, S. Augustin et un Diacre.

Gravé par Claude Mellan, d'après J. Ziarnko.

93 × 57 mm. (scène); 96 × 60 mm. (planche). — Au burin. Fig 44.

Les deux Saints sont représentés debout, tenant leurs attributs. S. Victor, à gauche — un pavillon et un bouclier avec le même emblème; S. Augustin, en vêtements sacerdotaux, tient dans sa main un cœur avec un triangle lumineux; à ses pieds se trouve une mitre et un enfant nu dans une gloire. Devant les deux Saints un diacre est agenouillé; vêtu d'un froc aux manches larges, il tient la barrette à la main.

Signé en bas : *Z. le Grain Poll. Inv. C. Mel.*

Cette gravure n'est pas citée dans l'œuvre gravé de Claude Mellan par Montaiglon.

PARIS, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Série Ed.32, œuvre de Cl. Mellan. — VIENNE. Albertina.

45. *Figurae Libri Apocalypsis.* Frontispice et 24 gravures.

Dim. du frontispice : 126 × 180 mm. (surface gravée avec la ligne d'encadrement); dim. des gravures : environ 120 × 165 mm. (avec l'encadrement). — Au burin.

Le frontispice (fig. 55) est composé de deux figures allégoriques sous forme d'anges, d'un grand aigle aux ailes étendues, des quatre Eoles dans les quatre coins et de nuages entourant la croix en haut servant de fond pour toutes les figures et symboles. La gravure est exécutée au burin; cependant quelques fins contours et certains détails, comme par exemple les cheveux des anges et des Eoles semblent être faits à l'eau-forte. Le titre et l'adresse de l'éditeur : *Jean le Clerc rue St. Jean de latran a la Salemandre* occupent le centre de la composition. Au bas de la gravure nous avons deux signatures : celle du dessinateur, sinon de l'auteur de la composition, et celle du graveur : *I. Ziarko inuen. I. Halbeeck f.* En dessous de la gravure il y a le texte latin sur deux lignes : *Apocalypsis Joannis tot habet Sacramenta, quod verba...*

Il nous semble possible que Ziarnko ait composé le frontispice seul et que les autres gravures ont été exécutées sur commande de Jean le Clerc qui les a éditées, peut-être avec une collaboration de notre artiste mais par d'autres graveurs travaillant pour cet éditeur. Quant à la date de cette série, nous croyons qu'elle peut être placée un peu avant celle de la Bible de Frizon où les mêmes compositions sont quelquefois employées, mais avec bien plus d'habileté.

Il y a peu de différences entre les deux séries. La plus essentielle tient du fait que la suite de Le Clerc est carrée, tandis que celle de de Jode est ovale. Cette différence a entraîné un élargissement de la composition. La suite Le Clerc est inversée par rapport à la suite de Jode à une exception près; la dernière gravure de la série, n° 24, *Vision de la Nouvelle Hierusalem* est gravée dans le même sens.

CRACOVIE, Bibliothèque Czartoryski, cote : 3160/I. — LWÓW. Musée Historique de la Ville. — Musée Lubomirski, inv. 3262-3285 (le n° 20 de la série manque). — VARSOVIE, Musée National.

Kołaczkowski, 17. — Rastawiecki, 6. — Potocki, 18-41. — Jeżewski, 835.

Gravures mentionnées dans la bibliographie, mais non retrouvées

1. Martyre de S. Jean Sarcander.

Gravé par Claude Mellan, d'après J. Ziarnko.

Mariette, Abecedario, t. III, p. 368. — Montaiglon, Catalogue, p. 221 sq., n° 287. — Rastawiecki, n° 4. — Potocki, n° 80, mais il ne connait pas cette gravure en original.

2. Couronnement de Louis XI (?) ou de Henri IV (?).

Nagler, t. 22, p. 269, n° 5. — Kołaczkowski, n° 6. — Rastawiecki, n° 10. — Potocki, 90. Il ne connait pas cette gravure. — Cette gravure est peut-être identique avec les Etats Généraux gravés par Ziarnko.

3. Vue de Florence.

Gravée par Ziarnko. Paul de Houve exc. 1601. 37 × 127 cm.

Citée dans le Catalogue de Vente des Collections du château de Pomorzany. Librairie Tross, Paris, 1872, p. 11, n° 109.

Abréviations employées dans les références

Bouchot. — H. Bouchot, Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Paris. s. d.

Courboin. — Fr. Courboin, Catalogue sommaire des Gravures et Lithographies composant la Réserve de la Bibliothèque nationale. Département des Estampes. 2 vol. Paris, 1900-1901.

Duplessis. — G. Duplessis, Inventaire de la Collection Hennin. Paris 1884.

Flandrin. — A. Flandrin, Inventaire de la Collection Lallemant de Betz, rédigé par..., augmenté par J. Guibert. Paris, 1903.

Jeżewski. — Pamiętnik Wystawy Starych Rycin Polskich ze zbioru Dominika Witke-Jeżewskiego, Warszawa, 1914.

Kołaczkowski. — J. Kołaczkowski, Słownik rytowników polskich. Lwów, 1874.

Le Blanc. — Ch. Le Blanc, Manuel de l'Amateur d'estampes. Paris, 1854.

Mariette. — Abecedario de P. J. Mariette publié par P. de Chennevières et A. de Montaiglon. Paris, 1851.

Mireur. — H. Mireur, Dictionnaire des Ventes d'Art. t. VII, Paris, 1912.

Montaiglon. — A. de Montaiglon. Catalogue raisonné de l'œuvre de Claude Mellan d'Abbeville. Abbeville, 1856.

Potocki. — A. Potocki, Katalog dzieł Jana Ziarnki. Kraków, 1911.

Nagler. — G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München, 1852. Bd. 22.

Rastawiecki. — E. Rastawiecki, Słownik rytowników polskich. Poznań, 1886.

Sawicka. — S. Sawicka, Jan Ziarnko, a Polish painter-etcher. The Print Collector's Quarterly. London. Vol. 23, N° 4. October, 1936.

ILLUSTRATIONS

1. L'Alliance. Cat. 11.



2. La Civette. Cat. 1.



3. Le Grand Carrousel. Cat. 5.



4. Le petit Carrousel. Cat. 6.

DESSEIN DES POMPES ET MAGNIFICENCES DV CAROVSEL FAICT EN LA PLACE ROYALLE A PARIS LE V. VI. VII D'APVRIL 1612

5. Chastillon. Le Carrousel.

Triumph Auffzug Und Fewerwerck zu Paris Wegen dess Duppelten Geschlossenen Heyraths zwischen Spanien und Franckreich

6. D. Meier. Le Carrousel.



7. Etats Généraux. Cat. 10.



8. Le Lit funéral. Cat. 13.



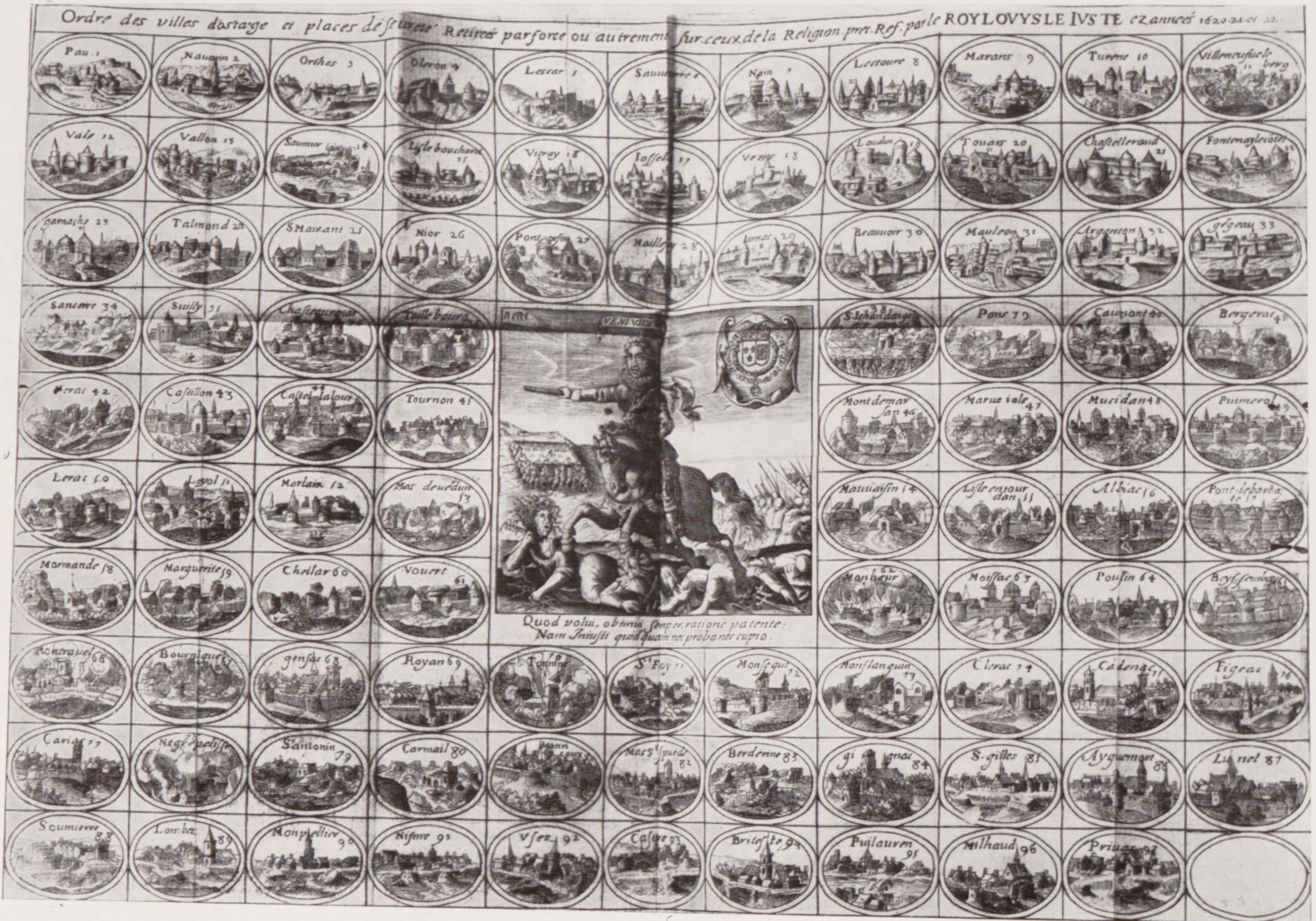
TRIOMPHE GENERAL DES VICTOIRES
DV ROY SVR LA REDVCTION DE NONANTE-NEVF
PLACES A L'OBEISSANCE DE SA MAIESTE,
Depuis le mois d'Octobre de l'annee mil six cens vingt iusques a present.

9. Triomphe Général des Victoires. Cat. 26.

1615
LA PAIX PROCURÉE AUX PEUPLES PAR LA
DOUBLE ALLIANCE.



10. La Paix procurée aux peuples. Cat. 12.



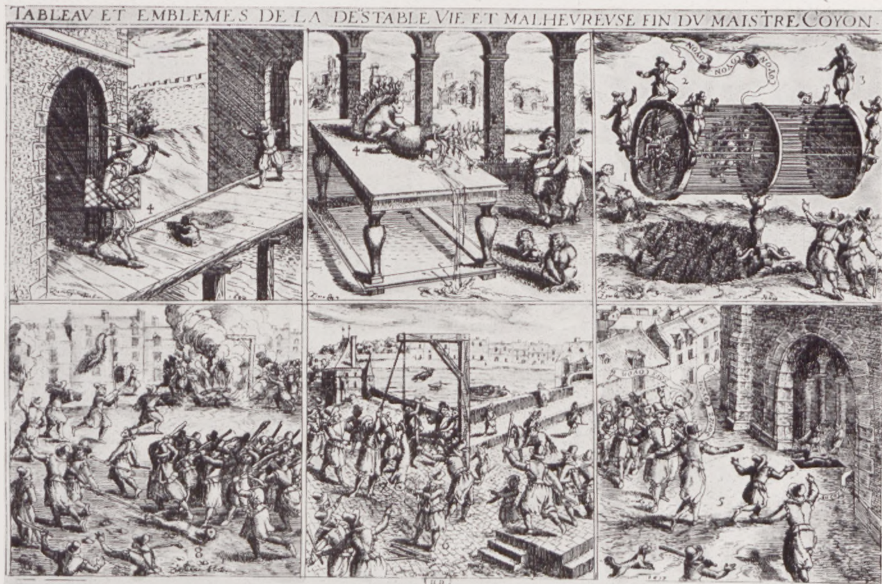
11. Vue des villes conquises par le Roi Louis XIII. Cat. 25.



12. La Chasse aux voleurs. Cat. 14.

LES ŒVVRES DE LVCIAN DE SAMOSATE AVTHEVR GREC. De nouueau traduites en François & Illustrées d'Annotations & de Maximes Politiques en Marge, PAR I.B.
A PARIS Chez IEAN RICHER rue S. Iean de Latran a l'arbre verdoyant et en sa boutique au Palais sur le perron Royal 1613
AGITATA VIRESCO

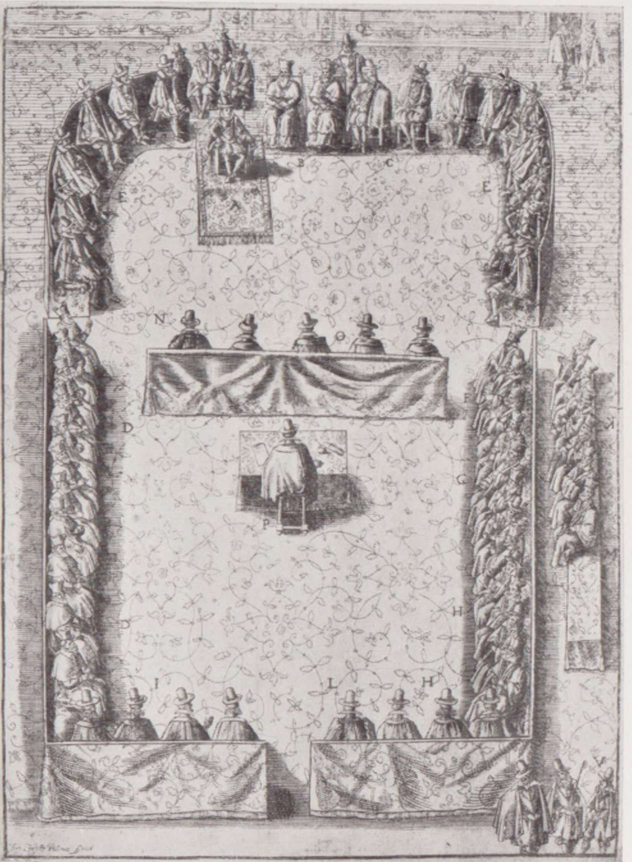
13. Frontispice pour les œuvres de Lucien de Samosate. Cat. 8.



14. Satire sur la vie et la mort de Concini. 1re version. Cat. 15.



15. Satire sur la vie et la mort de Concini. 2e version. Cat. 16.



16. Assemblée des Notables à Rouen. 1617. 1re version. Cat. 17.

ORDRE ET SEANCE DE L'ASSEMBLEE DES NOTABLES,
TENVE A ROVEN AV MOIS DE DECEMBRE 1617.
Au Lecteur & spectateur, Salut.

17. Assemblée des Notables à Rouen. 1617. 2e version, 1er état. Cat. 18-I.

ORDRE ET SEANCE DE L'ASSEMBLEE DES NOTABLES,
TENVE A ROVEN AV MOIS DE DECEMBRE 1617.
Au Lecteur & spectateur, Salut.

18. Assemblée des Notables à Rouen. 1617. 2e version, 2e état.
Cat. 18-II.

ORDRE TENV EN LA PREMIERE SEANCE DE L'ASSEMBLEE
DES NOTABLES TENVE A ROVEN AV MOIS DE DECEMBRE 1617.
Au Lecteur & spectateur, Salut.

19. Assemblée des Notables à Rouen. 1617. 2e version, 3e état.
Cat. 18-III.



20. St. Jean d'Angely. Cat. 24.



21. La Rochelle. Cat. 23.



22. Mort de Ravaillac. Cat. 4.



23. La prise de S. Salvador. Cat. 28.



24. Le Sabbat des sorcières. Cat. 7.

25. Les quatre éléments. Cat. 33.



26. Combat avec l'Hydre. Cat. 32.



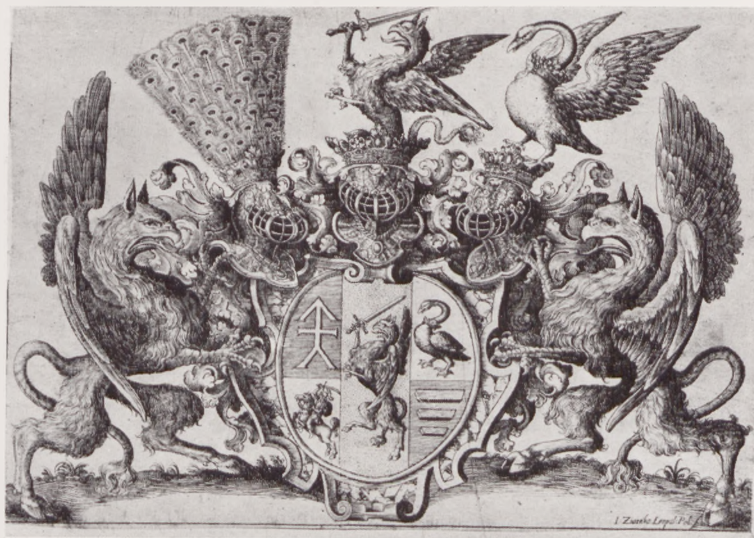
27. Le Triomphe de Bacchus. Cat. 27.



28. Portrait du Pape Léon XI. Cat. 37.

29. Portrait de Louis d'Orléans. Cat. 42.

30. Ex-libris aux armes de Sas. Cat. 20.



31 Ex-libris aux armes de Chodkiewicz. Cat. 21.



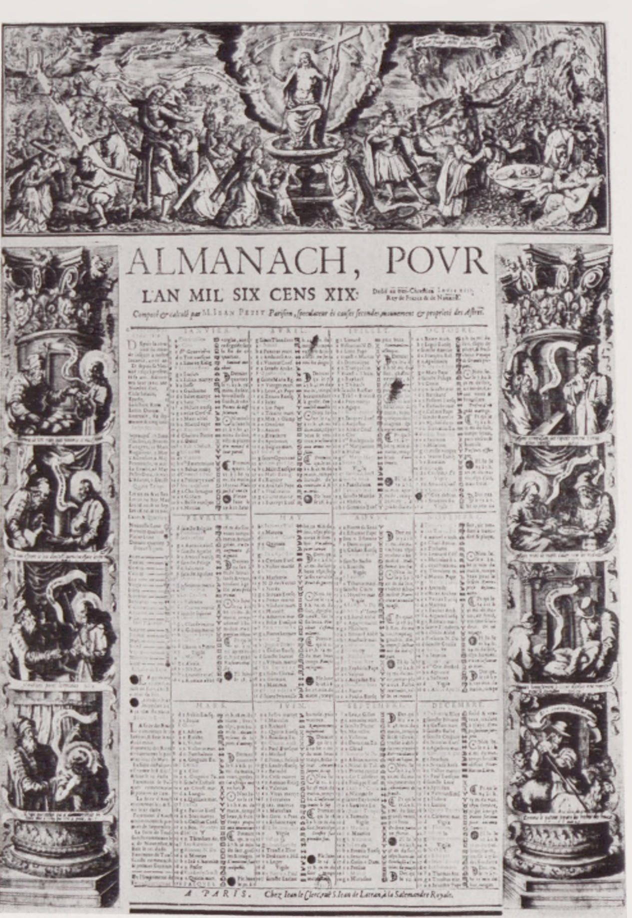
32. Frontispice « La Vie ». Cat. 9.



33. Frontispice « Histoire de notre temps ». Cat. 31



34. La Rave. Cat. 34.



35. Encadrement pour l'Almanach de 1619. Cat. 19.

36. Encadrement. Cat. 35.

37. Le Bienheureux Simon Stock. Cat. 3.

38. Allégorie sur le Jugement Dernier. Cat. 36.

39. Le père Dominique, par M. Lasne.



40. Le père Dominique. Cat. 22.

41. Chiffre de la Vierge. Cat. 38.

42. Chiffre de la Vierge, par B. Caymox.

43. Chiffre de Jésus, par B. Caymox.

44. Saint Victor, par Cl. Mellan, d'après Ziarnko. Cat. 44.

45. Frontispice pour la « Vie de Saint Jacques ». Cat. 39.

46. La Vie de Saint Jacques. Christ chez la mère de Zébédée. Cat. 40-1.



47. La Vie de Saint Jacques. Jésus choisit Pierre, Jacques et Jean. Cat. 40-2.



48. La Vie de Saint Jacques. Les démons amènent Hermogène. Cat. 40-7.



49. La Vie de Saint Jacques. Hermogène brûle les livres magiques.
Cat. 40-9.

50. La Bible. « Peinture 22 ». Cyrus, roi de Perse, donne plein pouvoir aux Juifs. Cat. 41-22.

51. La Bible. « Peinture 24 ». Histoire de Tobie. Cat. 41-24.

52. La Bible. « Peinture 50 ». Joseph épouse Marie. Cat. 41-50.

53. La Bible. « Peinture 67 ». L'Apocalypse. Cat. 41-67.

54. L'Apocalypse. Gravure anonyme sur bois.



55. L'Apocalypse éd. par le Clerc. Frontispice. Cat. 45.



56. L'Apocalypse. La paillarde sur la bête. Cat. 45.

VISION DUN ANGE AYANT VN LIVRE EN MAIN

I. le Clerc ex.

Angelus en fortis cælesti accedit ab arce
Qui terram calcat qui pede calcat aquas

12.

Infrendensque ferox sinuosa volumina profert
Oblatum iussum deuorat ille librum.

57. L'Apocalypse, éd. Le Clerc. Vision de l'Ange. Cat. 45.



58. J. de Jode, « Icones Revelationum », pl. 12.



59. L'Apocalypse, éd. Le Clerc. Vision des sept chandeliers. Cat. 55



60. J. de Jode. « Icones Revelationum », pl. 2.

VISION DE QUATRE CHEVALIERS

I. le Clerc ex.

Quanta per humanas pœnarū incomoda gentes. Præsto Tyranis adest sequitur cædesque famesque.
Grassentur breuiter clara figura docet. Terribili horrida mors omnia falce metit.

61. L'Apocalypse, éd. Le Clerc. Les quatre chevaliers. Cat. 45



62. J. de Jode. « Icones Revelationum », pl. 4.

LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

Section de l'Histoire de l'Art

2e séance le 7 avril 1938

La séance, à laquelle assistaient : MM. Bizardel, Boucher, Chowaniec, Despréaux, Francastel, Frankowski, comte de Laborde, Vitry et Żarnowski, fut ouverte par une allocution de M. Chowaniec, conservateur de la Bibliothèque. La parole fut ensuite donnée à M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre, qui a présenté une communication sur *les Monuments élevés en France à la gloire de Jean Sobieski*. Le texte intégral de cette communication a été publié dans le premier fascicule du présent Annuaire, pp. 9-71.

Deux conférences de M. Pierre Francastel

Les 20 et 23 mai 1938 ont eu lieu, sous la présidence de M. François de Pułaski, dans la grande salle de la Bibliothèque, deux conférences de M. Pierre Francastel, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Strasbourg, sur *Les relations artistiques entre la France et la Pologne aux* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*. La première fut intitulée *Les origines et l'apogée : le règne de Sobieski et des rois saxons*, et la deuxième *Le déclin : le règne de Stanislas Auguste*. Les deux conférences furent accompagnées de projections. Un public nombreux a fait un chaleureux accueil au conférencier.

EXPOSITIONS

La Bibliothèque Polonaise de Paris a pris part à l'organisation de l'exposition *Bonaparte en Egypte*, ouverte en été 1938, à Paris, au Musée de l'Orangerie, en prêtant divers documents autographes, gravures et lithographies. Deux tableaux : *Bonaparte en Egypte*, par Suchodolski, et un *portrait de Joseph Sułkowski*, par A. Brodowski, qui appartiennent aux collections de la Société des Amis des Sciences à Poznań, ont été prêtés à l'exposition par l'entremise de la Bibliothèque Polonaise.

Une exposition bibliographique et iconographique (*Exposição bibliográfica e iconográfica Luso-Polaca*) a été organisée à Lisbonne, au mois de juin 1938, par la Société des Amitiés polono-lusitaines (*Grupo Amizade Luso-Polaca*). La Bibliothèque Polonaise de Paris y contribua par l'envoi d'autographes, d'estampes et de livres, puisés dans ses collections.

Une petite exposition commémorative, consacrée à *l'Insurrection polonaise de* 1863 *dans les estampes françaises de l'époque*, a eu lieu du 3 au 10 mai 1938, dans les salles de la Bibliothèque Polonaise.

BIBLIOGRAPHIE

Études de M. Z. Batowski sur Pillement et Kamsetzer

Zygmunt BATOWSKI : Jean Pillement à la cour de Stanislas Auguste. (Travaux relatifs à l'Histoire de l'Art publiés par la Société Scientifique de Varsovie, 2) Varsovie 1936.

Les voyages artistiques de Jean Christian Kamsetzer au cours des années 1776-77 et 1780-82. (Travaux de la Commission de l'Histoire de l'Art de l'Académie Polonaise des Sciences, VI v. Cracovie 1935).

Ce furent des artistes d'origine étrangère qui jouèrent le rôle le plus important à la cour artistique de Stanislas Auguste. Les éléments locaux ne purent que peu à peu apporter leur contribution à la création artistique grâce à la protection et au soutien du souverain. Au début, le roi se contentait de faire uniquement appel à quelques étrangers dont la plupart lui avaient été recommandés par Bacciarelli. Il devait inaugurer avec leur aide son « gouvernement artistique ». A leur groupe appartenait le peintre français Jean Pillement, quelque peu paysagiste, mais avant tout excellent dessinateur et décorateur d'un style brillant et plein de fantaisie.

Grâce à Batowski nous sommes en possession d'un tableau presque complet de l'activité créatrice de Pillement en Pologne. S'étendant sur une période plutôt brève (1765-1767), elle est néanmoins assez féconde. Personne n'était plus qualifié pour la retracer que cet historien de l'époque de Stanislas Auguste qui ne dédaigne aucun détail tiré des archives ou dû à sa propre observation et qui sait construire subtilement un tout avec des données ainsi obtenues. Ce côté de l'activité scientifique de Batowski est bien connu de tous les historiens polonais de l'art qui, au cours de leurs travaux, ont à consulter presque constamment cette publication qui nous est à tous si indispensable, le « Künstler-Lexicon » de Thieme-Becker où près de deux cents notices biographiques sont dues à la plume de Batowski. Il a rendu dans cet ordre d'idées des services inappréciables.

A côté de Louis et de Marteau, Pillement est l'un des principaux artistes français venus en Pologne pendant les premières années du règne de Stanislas Auguste. Mais alors que Victor Louis représentait les tendances du classicisme français, Pillement plongeait encore profondément dans le rococo. C'était, d'après Batowski, « un représentant de la décoration rococo fantaisiste », « du sourire et du charme », « exprimés au moyen des techniques délicates du crayon, du pastel et de l'aquarelle ». Ce fut surtout l'Extrême-Orient qui stimula sa fantaisie, mais un Orient considéré comme une « province du rococo ». Pillement fut également « l'ambassadeur le plus caractéristique du rococo à Varsovie ». Il n'était en effet qu'un ambassadeur dont l'art importé en Pologne ne devait ni ne pouvait y prendre solidement racine. D'ailleurs l'époque de Stanislas Auguste est déjà l'époque du déclin du rococo dans les pays occidentaux.

Il ne reste en Pologne que peu d'œuvres de Pillement. Il a été victime d'un sort inclément. La décoration du cabinet du roi dans le Château de Varsovie a disparu, mais des esquisses en ont été conservées dans la collection du Cabinet des Dessins de Stanislas Auguste. Rien n'a subsisté non plus de la décoration du Château de Ujazdów. Il n'en reste plus que de grands panneaux décoratifs avec des oiseaux sur un fond de paysage qui, après avoir fait partie des collections du souverain, étaient passés entre les mains des Mniszech de Wiśniowiec et se trouvent aujourd'hui au Musée du Petit Palais à Paris. D'autres chinoiseries de Pillement sur un fond de paysage figurent également dans ces collections. Il convient aussi de signaler quatre paysages dus à son pinceau — les seules de ses œuvres qui se sont conservées au Château de Varsovie et

ont été utilisées comme dessus de porte. Enfin on possède encore de lui de nombreuses esquisses où nous le voyons s'adonner à la peinture de genre et même à la peinture historique. Car cet ornementiste, peintre de fleurs, paysagiste et peintre de genre essaya de se mettre, en quelque sorte, sur les rangs pour la réalisation du programme du roi touchant la décoration de la Salle des Chevaliers du Château où des exemples historiques devaient illustrer quatre vertus, notamment « la Justice, l'Emulation, la Magnanimité et la Concorde ».

Pillement ne put rivaliser avec des peintres comme Vien, Hallé et Lagrenée en donnant des cycles de tableaux pour la Salle des Chevaliers, sans doute parce que représentant par excellence du rococo, il manquait, aux yeux de Stanislas Auguste, de ce pathos néo-classique qu'exigeait la transformation qui se préparait dans l'art. Les esquisses de Pillement pour la composition destinée à représenter l'apothéose de Jean III ainsi que celle du Génie de Kochanowski en manquent également. Pillement était attardé dans le passé par rapport à l'esprit néo-classique de l'époque et, c'est peut-être à cause de cela, que ne voyant pas pour lui de chances de succès à la cour de Pologne et se rendant compte des tendances du roi, il céda en 1767, la place à d'autres.

A ce créateur d'une décoration rococo qu'est Jean Pillement s'oppose en quelque sorte à la cour de Stanislas Auguste un autre artiste, Allemand originaire de Dresde, Jean Christian Kamsetzer. Mais alors que l'activité créatrice de Pillement appartient au début du règne de Stanislas Auguste, celle de Kamsetzer se rattache à une période ultérieure du « gouvernement artistique » de ce roi où ses tendances désormais mûries reposaient déjà sur des bases solides.

Batowski ne nous a pas donné pour le moment de tableau d'ensemble retraçant l'activité de Kamsetzer à la cour de Varsovie et la place qu'il y tenait. Il n'en a choisi qu'un épisode, mais un épisode particulièrement tentant et très caractéristique, notamment deux voyages entrepris par Kamsetzer dans un but artistique, dont le premier le conduisit, en 1776-1777, dans le Levant, en Turquie et en Grèce, et le deuxième, entre 1780-1782, en Italie. A ce dernier se rattache un séjour de l'artiste en France, en Angleterre et en Allemagne.

Pour décrire ces voyages, uniques dans leur genre, de l'artiste envoyé de Pologne à l'étranger par le roi mécène, Batowski épuise une documentation d'archive extrêmement riche. Aux sources manuscrites, à la correspondance, aux dépêches diplomatiques qui marquent les étapes des voyages se joignent les documents artistiques représentés par des dessins et des esquisses de Kamsetzer — architecte qui, d'après ce qu'on disait, ne s'adonnait guère à la construction, mais en revanche dessinait beaucoup et a affirmé sa personnalité artistique surtout dans ce domaine. En se basant sur ces productions, l'auteur a pu dresser l'itinéraire de Kamsetzer dans son ordre chronologique. Ses impressions ont été fixées par des esquisses faites directement au cours du voyage qu'il compléta et corrigea parfois ultérieurement.

Le voyage de Kamsetzer en Orient offre un intérêt particulier. Personne ne s'y était rendu de Pologne au XVIIIe siècle à la poursuite d'un but artistique et peu d'artistes occidentaux l'y avaient précédé. Parmi ceux qui y étaient allés, figurent, d'une part, les admirateurs de l'antiquité, les archéologues à la recherche des trésors de l'architecture et de l'art plastique grecs, d'autre part, les artistes attirés par des ruines pittoresques ou à l'affût des scènes représentant les mœurs orientales, épris de costumes et d'exotisme. Kamsetzer doit être rangé dans cette dernière catégorie des peintres du Levant et le travail de Batowski met en évidence ce trait caractéristique de son art.

Parmi les dessins et les esquisses qu'il envoyait au roi à Varsovie viennent en premier lieu les vues (*vedute*) analogues à beaucoup de celles qui figurent dans les publications dites « voyages pittoresques » qui paraissaient au XVIIIe siècle. Le Levant à côté de l'antique, Stamboul à côté d'Athènes, tels sont les sujets étudiés par Kamsetzer. Mais, constate Batowski, « le mécène, Stanislas Auguste, et l'artiste lui-même, comme d'ailleurs n'importe qui à cette époque, tenaient un pareil voyage... en Turquie et l'exploration des lieux où se

trouvait l'ancienne Hellade pour quelque chose de singulier et d'extravagant. Pour l'étude du monde antique un tel voyage semblait insuffisant et en dehors de traditions ».

Ces paroles de Batowski écartent l'opinion que nous avions jusqu'à présent qu'en envoyant Kamsetzer en Orient, Stanislas Auguste cherchait à diriger l'éducation de l'artiste dans un sens défini; c'est-à-dire à lui faire étudier l'art antique à ses sources même, en Grèce, au lieu de le prendre de seconde main; et ceci afin que les documents réunis pendant ce voyage pussent être utilisés ultérieurement pour la décoration des édifices élevés par le roi à Varsovie. L'étude de Batowski nous fait constater que le choix des lieux que devait visiter le jeune Kamsetzer fut déterminé par un concours de circonstances, notamment par l'itinéraire de la mission diplomatique de Boscamp-Lasopolski et du général Coccey, auxquels s'était joint l'artiste. Kamsetzer recherchait surtout le pittoresque de l'Orient, ce qui le range parmi les artistes du XVIII[e] siècle tels que J.-B. Hilair (qui visita la Grèce et la Turquie un an avant lui), que van Mour et van der Steen.

L'esprit impressionnable du jeune Kamsetzer absorbait, s'assimilait et reproduisait dans des dessins et des esquisses ce qu'il avait devant les yeux. Kamsetzer n'avait aucun programme précis en vue d'utiliser le butin artistique de son voyage; il n'était poussé que par le désir de recueillir des impressions et de s'instruire dans son art. Batowski nous montrera sans doute dans une monographie plus détaillée de l'artiste ce qui devait, en fin de compte, exercer une influence sur cette activité; nous l'attendons de lui après la relation si complète qu'il nous a donnée de l'important épisode de sa jeunesse constitué par ses deux voyages.

Le deuxième de ces voyages qui conduisit l'artiste en Italie en 1780 avait un caractère tout autre que le premier. Il y était guidé par une volonté consciente et le but que lui avait assigné Stanislas Auguste. Les sources utilisées pour le décrire diffèrent également de celles dont l'auteur disposait pour parler du voyage de Kamsetzer en Orient. L'artiste faisait parvenir à Bacciarelli d'une manière presque systématique des comptes rendus abondants de son séjour en Italie, en ajoutant à la description des choses vues un exposé de ses propres idées sur l'art où nous le voyons acquis nettement au néo-classicisme.

Kamsetzer suivit en Italie les traces d'un grand nombre de voyageurs et d'artistes qui y cherchaient au XVIII[e] siècle des modèles de l'art antique et s'appliquaient à y former leur « goût ». C'était l'Italie et non point la Grèce qui offrait une source d'inspiration aux néo-classiques du XVIII[e] siècle. Fait caractéristique : les dessins rapportés par Kamsetzer de Grèce représentent le Levant qui lui était contemporain et, tout au plus, le pittoresque des ruines antiques. Il ne cherchait pas, il n'aspirait pas à reproduire l'art de l'ancienne Hellade. Il est non moins significatif que tout en faisant en Italie des esquisses des antiquités romaines, Kamsetzer leur préfère néanmoins les monuments architecturaux de la Renaissance, les œuvres de Palladio et de Vanvitelli.

Batowski souligne fort judicieusement la place exceptionnelle que tient dans la littérature des voyages du XVIII[e] siècle la correspondance que Kamsetzer fait parvenir à Bacciarelli et qui forme dans son ensemble un journal de voyage écrit par un artiste pour un autre artiste. Il contient de très nombreux « jugements sur les milieux artistiques et les monuments du passé », « des professions de foi d'une vision néo-classique du monde », « des épisodes touristiques et des récits de l'impression produite sur l'artiste par la nature », etc. Le butin artistique du voyage en Italie diffère également de ce que Kamsetzer rapporta du Levant. A côté du procédé typique chez l'artiste et le dessinateur consistant à exprimer ce qu'il voit dans des séries de « vedute », les documents du voyage d'Italie comprennent des études de l'antique, des fragments architecturaux, des copies, etc. Kamsetzer agissait conformément aux intentions de Stanislas Auguste lorsqu'il mesurait et dessinait à Rome les vestiges de l'antiquité, et en particulier leurs ornements, et qu'il cherchait à se procurer leurs moulages dans la pensée qu'ils pourraient servir à Varsovie de modèle aussi bien pour les édifices érigés par le roi que pour l'enseignement dans la future Académie des Beaux-Arts.

Le journal de son voyage en Italie constitué par ses lettres à Bacciarelli rappelle le journal de voyage fait cinq années plus tard par Auguste Moszyński (1) et renfermé dans les lettres adressées par celui-ci à Stanislas Auguste. Les deux voyages furent, en quelque sorte, entrepris sous la protection du roi; les deux voyageurs, bien qu'appartenant à des milieux sociaux différents, cherchaient à recueillir au contact des œuvres d'art des impressions esthétiques et rendaient compte de ces impressions au roi. Moszyński le faisait directement, Kamsetzer par l'intermédiaire de Bacciarelli. La comparaison du contenu de leurs relations formerait une contribution intéressante à la psychologie des hommes de l'époque de Stanislas Auguste. à leur façon d'envisager les choses et à leur attitude vis-à-vis de l'art.

Les esquisses et les notes rapportées par Kamsetzer de ses voyages constituent de précieuses informations archéologiques et historiques. Ces documents aussi bien que les impressions recueillies dans les pays de l'art antique ne pouvaient pas manquer de laisser leur empreinte sur ce que Kamsetzer devait créer à Varsovie. A ce qu'il a rapporté du Levant et d'Italie s'est ajouté ce que lui a fourni dans le domaine de l'art son voyage de retour à travers Paris et la France. Le séjour de Kamsetzer à Paris visait d'ailleurs, conformément au désir du roi, un but pratique. Stanislas Auguste tenait à connaitre « le goût » qui présidait au style Louis XVI dans l'architecture. Sur la recommandation du souverain, Kamsetzer se procura, non sans peine, les plans de l'hôtel de la Reynière.

Les esquisses et les dessins rapportés par Kamsetzer de ses deux voyages, surtout de celui d'Italie, ont exercé une influence indéniable sur le caractère ultérieur de l'architecture et sur la décoration des intérieurs du Château de Varsovie, du palais de Łazienki et d'autres édifices royaux. Batowski nous a rendu un grand service en identifiant tous les matériaux réunis dans les collections de Varsovie et de Cracovie ou dispersés chez des particuliers. En faisant appel à l'analyse comparée pour les confronter en premier lieu avec la plastique décorative du château et du palais de Łazienki, on obtiendra certainement une image fort curieuse de ce qui a été introduit dans cette décoration par Kamsetzer d'une part sous l'influence des impressions qu'il avait rapportées de ses voyages en Orient et en Italie, et d'autre part de ce qui y est dû à l'imitation de la décoration architecturale des palais parisiens, tels que l'hôtel de la Reynière. Nous touchons ici à un point dont il faut mesurer l'importance pour l'histoire de l'art en Pologne.

L'hôtel Grimod de la Reynière ou plutôt ses plans semblent donc jouer un grand rôle dans la formation du style de l'époque à laquelle on a donné en Pologne le nom de style Stanislas Auguste. L'influence de l'architecture et de la décoration intérieure de l'hôtel parisien devait désormais se faire sentir dans tout ce qui était dû à Varsovie à l'initiative du roi et constituait l'expression de son goût personnel. Son architecte Merlini et son décorateur Kamsetzer ont dû s'y conformer.

En émettant cette supposition nous nous avançons un peu plus que l'auteur et notre thèse doit encore être confirmée Il faudrait, pour y parvenir, procéder à l'analyse comparée d'autres monuments du passé, et à une minutieuse confrontation des documents archivaux se rapportant à tout ce qui concerne les édifices érigés par le roi. D'ailleurs il ne suffit pas d'étudier les sources des influences qui avaient contribué à la formation de ce style en Pologne pour résoudre la question dans son ensemble. Il nous manque encore beaucoup de données pour que nous puissions définir d'une façon plus précise et fixer les traits caractéristiques de ce style auquel Tatarkiewicz et Lauterbach donnent le nom de style Stanislas Auguste. Il s'agit ici d'un problème important pour la science.

Toutefois on a déjà fait beaucoup pour l'élucider. Mais les historiens d'art polonais auront encore à se livrer à un vaste travail. L'étude si précise et si substantielle de Batowski en pose déjà les bases dans une grande mesure.

Tadeusz Mańkowski (Lwów).

(1) L'homme de confiance du roi Stanislas Auguste, l'amateur-architecte, auteur de plusieurs plans de bâtiments, exécutés au milieu du XVIII[e] siècle, mort en 1786.

Une nouvelle revue d'art, « Dawna Sztuka ». « Art ancien ».

Nous tenons à signaler tout particulièrement aux lecteurs français la parution d'une nouvelle revue trimestrielle, richement illustrée, éditée par l'Institut National Ossoliński à Lwów, rédigée par MM. S. J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz et T. Mańkowski et intitulée « Dawna Sztuka », *L'Art Ancien*. Le programme de la revue porte non seulement sur l'étude de l'art polonais et de l'art des autres pays en relation avec la Pologne, mais encore sur les questions fondamentales de l'histoire de l'art universel. Vu l'importance des sujets traités, la rédaction a fort judicieusement élargi la base linguistique de la revue : à côté des articles en polonais, accompagnés d'un résumé en français ou en allemand, elle publie des articles en anglais, français, allemand, italien. Les trois premiers fascicules déjà parus justifient amplement les espoirs que ce programme a pu susciter. Nous donnons un bref sommaire de ces trois fascicules.

N° 1. p. 1-2. Avant-propos de la rédaction.

p. 3-24. J. Kostrzewski. Gniezno païen et préhistorique sous le jour des dernières fouilles. Texte polonais avec résumé français, 35 illustrations.

p. 25-29. K. Bulas. Sisyphe et la fontaine de Polyxène. Texte français, 2 illustrations.

p. 30-50. W. Molé. Dalmatiens Stellung in der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Texte allemand, 12 illustrations.

p. 51-64. St. Lorentz. L'architecte Jean Zaor et les décorateurs de l'église SS. Pierre-et-Paul, à Wilno. Texte polonais avec résumé français, 10 illustrations.

p. 65-70. Miscellanea. K. Tyszkowski. Quelques lettres concernant les relations artistiques entre la Pologne et l'Italie sous le règne de Sigismond III. — T. Mańkowski. Deux pastels de Rosalba Carriera. Textes polonais, 2 illustrations.

p. 71-88. Bibliographie consacrée aux études sur la Renaissance en Pologne, 11 illustrations.

N° 2. p. 89-106. Mme Céline Filipowicz-Osieczkowska. Notes sur les décorations des manuscrits Vat. Lat. 1267-1270. Texte français, 25 illustrations.

p. 107-130. J. Żarnowski. L'atelier de Titien. Girolamo di Tiziano. Texte français, 11 illustrations.

p. 131-144. Z. Batowski. Qui est l'auteur du tableau « Christ sur la croix » à l'église Sainte-Croix, à Varsovie? Texte polonais avec résumé allemand. 7 illustrations.

p. 145-152. Miscellanea. Il. Swiencickyj. Les comptes des travaux de décoration dans la cathédrale de Saint-Georges, à Lwów. Texte polonais avec résumé français. 1 illustration.

p. 153-170. Bibliographie consacrée aux études sur l'archéologie, 5 illustrations.

N° 3. p. 171-182. J. Kostrzewski. La civilisation de Biskupin. Texte polonais avec résumé français, 13 illustrations.

p. 183-192. K. Lanckorońska. Antike Elemente im Bacchus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David. Texte allemand, 12 illustrations.

p. 193-208. René Saulnier et Henri van der Zee. Le Bon Serviteur, texte français, 7 illustrations.

p. 209-226. W. Tatarkiewicz. Les sculptures en bois du XVIIIe siècle dans les églises de Varsovie. Texte polonais avec résumé français. 16 illustrations.

p. 227-232. T. Mańkowski. Pygmalion et Galatée, une page de l'histoire de la collection de sculptures du roi Stanislas-Auguste. Texte polonais avec résumé français. 2 illustrations.

p. 233-246. Miscellanea. 1. K. Estrei-

cher. La genèse du monument de Marie-Amélie Mniszek à Dukla; texte polonais avec résumé français, 3 illustrations. 2. K. Sinko-Popielowa. « L'Adoration des Mages » de Santi di Tito à l'église de Krzeszowice; texte polonais avec résumé français, 1 illustration. 3. N. Pajzderski. Les vitraux silésiens du moyen âge dans les collections de Poznań; texte polonais avec résumé allemand, 3 illustrations. 4. T. Mańkowski. Le contrat concernant l'exécution du monument de Nicolas Tarło à Otwinów.

p. 247-258. Bibliographie consacrée aux études sur l'art du baroque, 9 illustrations.

p. 258. Nécrologie de L. Piniński.

Parmi les articles publiés, deux touchent de près le domaine des intérêts spéciaux de notre revue : ce sont ceux de MM. Saulnier et v. d. Zee, *Le Bon Serviteur*, et de M. T. Mańkowski, *Pygmalion et Galatée*. Le premier est consacré à l'image du « Bon Serviteur », thème dont s'empara la xylographie populaire de France aux XVIe et XVIIe siècles et dont le prototype littéraire remonte, selon toute probabilité, au *Chasteau de Labour* de Pierre Gringoire (1500, édition de Pierre Pigouchet). Ce sujet se retrouve, adapté au goût et à la mentalité des pays respectifs, en Angleterre (*The trusty Servant*, peinture du XVIIIe siècle au College de Winchester) et en Pologne, xylographie populaire, *Wizerunek sługi wiernego* de 1655 (épreuve conservée au Musée Lubomirski à Lwów).

M. T. Mańkowski, se basant sur des documents d'archives, découverts par lui, prouve que le grand groupe en marbre du Musée de l'Ermitage à Pétersbourg, représentant *Pygmalion et Galatée*, considéré généralement comme œuvre de M.-E. Falconet, n'est qu'une reproduction agrandie, exécutée par Pietro Staggi à Carrare et envoyée au roi Stanislas-Auguste, du célèbre groupe en biscuit de Sèvres de Falconet. Le roi, auquel ce groupe, ainsi qu'un autre, reproduisant le Prométhée de Boisot, est parvenu au moment du second partage de la Pologne, en fit don à l'empereur Paul Ier de Russie.

Les nouvelles éditions du Musée National de Varsovie.

Pour l'inauguration du nouveau bâtiment du Musée, qui a eu lieu le 18 juin 1938, la Direction du Musée a édité une série de guides et de catalogues qui faciliteront la connaissance des différentes collections, conservées au Musée. Ce sont :

1. St. Lorentz. Le Musée National de Varsovie. Historique des collections et du bâtiment; avec résumé français et 3 plans.

2. St. Kozakiewicz. Bibliographie du Musée.

Ces deux études forment des tirages à part de l'*Annuaire du Musée National*, qui va paraître prochainement.

3. Catalogue de la galerie de la peinture polonaise, par J. Sienkiewicz; 93 p. et 32 illustrations.

4. Catalogue de la galerie de la peinture étrangère, par J. Starzyński et M. Walicki; 182 p. et 160 illustrations.

5. Catalogue de l'art polonais de la maîtrise (*Polska Sztuka Cechowa*), par M. Walicki; 26 p. et 32 illustrations.

6. Catalogue des dessins et des aquarelles; 38 p. et 6 illustrations.

7. Guide à travers les collections de l'art antique, par K. Michałowski; 26 p. et 4 illustrations.

8. Guide à travers l'exposition rétrospective de la gravure polonaise, par Mlle S. Sawicka; 36 p. et 8 illustrations.

9. Guide à travers la section de l'art appliqué par T. Mańkowski et St. Gebethner; 50 p. et 57 illustrations.

10. Catalogue de l'exposition des œuvres de Alexandre Gierymski, par J. Starzyński; 42 p. et 48 illustrations.

11. Guide succinct de l'ensemble du Musée; 16 p. et 3 plans.

12. Même guide, édition française.

Toutes ces éditions, sauf la dernière, sont en polonais.

Dans un article, intitulé *Les relations artistiques entre la Pologne et la France* (Revue des Etudes Slaves, vol. XVII, fasc. 3-4, p. 187-205), M. Pierre Francastel expose le problème com-

plexe des apports de l'art français à la formation de l'art en Pologne. La première partie de l'article, consacrée à l'art médiéval, met en évidence les éléments français dans l'architecture romane et gothique polonaise et fait un exposé critique des théories et hypothèses à ce sujet des historiens de l'art en Pologne. La deuxième partie est consacrée aux rapports artistiques entre ces deux pays, au cours des XVII[e] et XVIII[e] siècles Nous nous proposons de soumettre prochainement à nos lecteurs cette deuxième partie, élargie et illustrée.

M. Walicki. *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą* (*La Collégiale de Tum près Łęczyca*). Łódź, 1938, Edition du Comité de Sauvegarde de la Collégiale à Tum. 78 pages avec 20 illustrations, 12 planches dans le texte et 32 planches hors-texte. La monographie de cet édifice important, dont la construction fut terminée en 1161, est accompagnée d'un court résumé français.

M. Świerz-Zaleski publie, dans le premie numéro de la revue mensuelle « Arkady » (janvier 1938), *un portrait inédit de la reine Marie-Antoinette par E. Vigée-Lebrun*, qu'il a découvert dans le commerce à Varsovie (reproduction en couleurs). L'auteur est d'avis que ce portrait serait une esquisse prise sur le vif et qui a servi de modèle pour quelques portraits officiels de la reine.

L'Institut de Propagande de l'Art à Varsovie (« IPS »), qui organise des expositions d'art ancien et moderne, vient d'éditer le premier volume de son annuaire *Nike*. Ce volume est divisé en quatre parties. La première, consacrée aux questions générales concernant la fonction de l'art dans l'ensemble de la culture, contient un article de M. Wojsław Molé, « L'Art et la société ». Dans la deuxième, qui traite de l'art ancien et des œuvres d'artistes défunts, nous trouvons les articles suivants : « Après l'exposition de l'art gothique polonais à l'Institut de Propagande de l'Art », par M. Walicki, « Etudes sur l'art de Joseph Chełmoński », par M. Molendziński, et « Władysław Skoczylas et son œuvre », par Mlle Hélène Blum. La troisième partie, consacrée aux mouvements contemporains dans l'art, contient, entre autre, 2 articles sur l'art de Cézanne et sur son influence; finalement, dans la quatrième, à côté d'études traitant de divers problèmes de l'art moderne, nous trouvons un compte rendu sur l'activité de l'Institut de Propagande de l'Art, depuis 1930 jusqu'au 1[er] avril 1937. Le volume, petit in-4, contient 312 pages de texte, 20 illustrations dans le texte et 51 planches. Le rédacteur en chef est M. J. Starzyński.

Achevé d'imprimer le
20 Décembre 1938,
aux ateliers des Presses
Modernes, Palais-Royal
Paris.